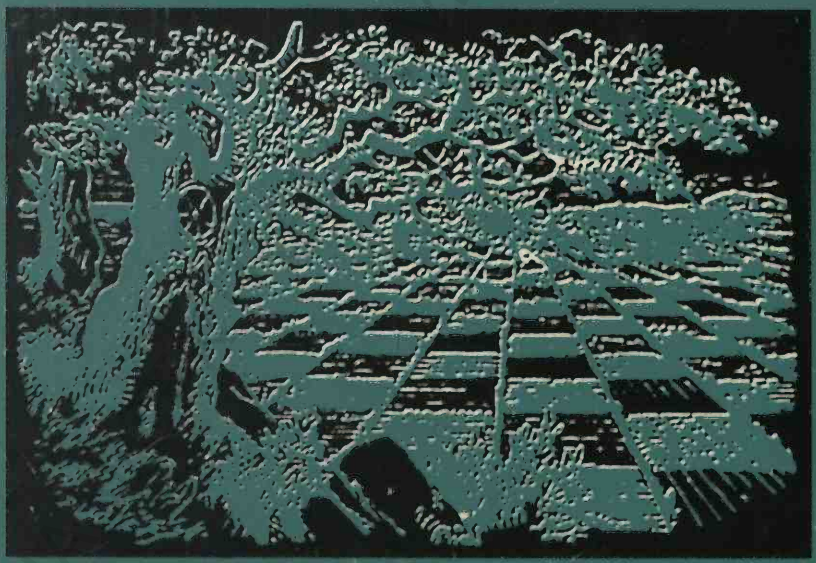
II-65.998

ELA CERNĂUȚI-GORODEȚCHI

POETICA BASMULUI MODERN



Universitas XXI

BCU ... VERSITY LIBRARY

BASMUL ÎNCOTRO?

Interpretăm în mod curent basmul ca o specie literară destinată copilului şi înţelegem, în consecinţă, redescoperirea lui la maturitate ca o recuperare a inocenţei copilăriei. Motivarea stă, în primul rînd, în aceea că de lungă vreme basmele se spun (numai) copiilor şi de aici ideea că ar fi fost scrise, de totdeauna şi de la început, *pentru copii*. Sau *numai* pentru copii. Această greşită înţelegere conduce la o sărăcire a lumii de sensuri a basmelor autentice, originare (cele proprii culturii orale) sau de autor (specie a fantasticului în cultura scrisă). În realitate, întîlnirea noastră cu basmul este autentică sau nu, în aceeaşi măsură în care intrăm în mod autentic sau nu intrăm deloc în comunicare cu orice alt text literar, cu lumea întemeiată, adică, prin/în textul literar.

Capacitatea noastră de a intra în comunicare cu basmul şi de a intra în lumea poveştii nu înseamnă pur şi simplu recuperarea inocenţei copilăriei, adică redescoperirea copilului din noi, ci înseamnă însăşi recuperarea sau redescoperirea unei dimensiuni a fiinţei noastre, cel mai frecvent ascunsă; capacitatea de a intra în lumea poveştii înseamnă capacitatea de a descoperi că *a fi şi în poveste* e condiţia noastră esenţială, prin care putem "înainta" – un fel de a spune – în lumea reală, mai exact, prin care ne putem apăra esenţa umană în/de lumea realului.

Că omul se înverşunează să se îndepărteze tot mai mult de esenţa fiinţei lui este de mai multă vreme tot mai evident. Dar rămîne mai ascunsă o tendinţă încă mai gravă în "acţiunile" omului, aceea de a-şi îndepărta tot mai mult esenţa specifică, de parcă ar simţi-o ca o povară. Şi, pornit pe acest drum, dă, s-ar putea spune, o întrebuinţare în negativ creativităţii, dimensiune care îl defineşte.

Suspendarea identităţii originare şi a semnificaţiilor de adîncime ale basmului prin împingerea lui într-o zonă considerată, fără îndreptăţire, marginală din punct de vedere estetic – literatura pentru copii – este dublată, de o bună bucată de vreme, de producerea de "creaţii" care îi uzurpă specificul şi îi ocupă spaţiul propriu, cu consecinţe nefaste, în mai multe direcţii, în plan artistic şi în plan uman deopotrivă.

Autoarea prezentei exegeze a aşezat în centrul cercetării sale tocmai identificarea şi investigarea acestui proces, dintr-o perspectivă complexă, în/din care să poată urmări nu numai destinul basmului în timpuri moderne, cum ar putea rezulta din titlu, ci şi mutaţiile înseşi care se produc sau ameninţă să se producă în modul de *a fi* al fiinţei umane, determinate de avatarurile lui. În acest sens, printr-un prim strat, cercetarea se înscrie în perspectivă poetică şi semiotică, iar, într-un strat de adîncime, se revelă a avea raporturi intime cu filozofia fiinţei umane, care şi constituie, de altfel, temeiul principalelor accente pe care exegeta le pune, în demersul său ştiinţific, printr-o rafinată alternare a stilului grav cu stilul ironic.

Alternarea acestor două tonalităţi stilistice nu reprezintă o alegere liberă a autoarei, ci i-a fost impusă de însuşi obiectul exegezei sale, din momentul în care l-a înscris în cele două perspective. Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi a trebuit să ia în cercetare un corpus de creaţii extrem de amplu, rămas de amplă extindere şi după reducerea, sever operată, cum se şi cuvenea, de altfel, la ceea ce se poate numi creaţiile-tip din diverse puncte de vedere, iar acest corpus, datorită eterogenităţii componentelor sale, îşi lasă cu greu fixată identitatea printr-o aceeaşi denumire. Creaţiile reprezintă, într-o privire de ansamblu, două mari categorii:

– basme literare sau de autor, dezvoltate în sistemul limbii scrise;

– "basme" care depăşesc sau se rup total de spaţiul lingvistic, unele ca variante de gradul II ale basmului, dezvoltate în alte limbaje (teatru, film, desene animate), altele îndepărtîndu-se radical, sub toate aspectele de specificul şi esenţa basmului.

Subliniind, ori de cîte ori o impune logica argumentaţiei, elementele distinctive ale creaţiilor în funcţie de cele două categorii, autoarea nu le separă în structura lucrării ci le ia în atenţie în mod specific, printr-un demers ştiinţific integrator, structurat în strînsă legătură cu abordarea semiotică şi cu întrebări proprii poeticii sau stilisticii.

Aşa cum se şi impunea, pentru multitudinea creaţiilor avute în vedere, cu desfăşurări semantice diferite şi realizate în limbaje şi coduri diferite, Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi caută un termen care să le poată reprezenta pe toate şi să le aducă la un loc, în pofida diversităţii lor. Sintagma ***basm modern*** i se pare soluţia cea mai apropiată, chiar dacă "relativă şi provizorie", pentru a fixa identitatea-invariantă a acestui mod de a fi, cu o variabilitate deschisă, a creaţiilor care se revendică de la basm sau se raportează, într-un fel sau altul (inclusiv, prin parodiere), la basmul originar. Sintagma, la prima vedere relativ oximoronică – de vreme ce termenul *basm* denumeşte o specie considerată ca aparţinînd tradiţiei, prin esenţă, proprie culturii orale, iar termenul *modern* trimite spre cultura scrisă –, îşi va găsi îndreptăţire în profilul rezultat din desfăşurarea exegezei.

La această soluţie autoarea se opreşte, după ce, în ***Preambulul*** monografiei, urmăreşte cu acribie filologică semantica şi evoluţia semantică a termenilor prin care se defineşte basmul "clasic", în diferite culturi (rom. *basm*, rus. *skazka*, it. *fiaba*, *rac/conto*, sp. *cuento*, fr. *conte*, anglo-sax. *talu*, engl. *tale*, ol. *taal*, v. norv. *tala* etc., cu sublinierea trăsăturilor semantice privilegiate: *'invenţie'*, *'rostire'/'vorbire'*, *'narare'*, *'fantastic'*, *'magic'*, *'supranatural'*, *'excepţional'*, cu o incursiune rapidă dar eficientă, în istoria raportului dintre basm şi contextul socio-cultural care l-a generat, şi după ce a subliniat dificultăţile de acceptare a altor ipoteze terminologice: *basm cult, basm literar.*

Exegeza realizată de Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi – o noutate în cultura românească – impune aproape de la sine invocarea lui Vl. Propp, prezent, de altfel, în mai multe puncte esenţiale ale demersului său în căutarea identităţii specifice a creaţiilor supuse interpretării.

După ce încercase pentru primul studiu monografic titlul **Morfologia basmului fantastic** , care putea fi, sau redundant, sau restrictiv, Vl. Propp îl intitulează simplu **Morfologia basmului** (1928/trad. rom. 1970), dar reţine sintagma *basm fantastic* pentru cel de al doilea studiu **Rădăcinile istorice ale basmului fantastic** (1946/trad. rom. 1973), privilegiind în interpretarea sa prima din cele trei categorii identificate (*basmul fantastic, basmul nuvelistic, basmul animalier*), dar deschizîndu-se spre întreaga lume a basmului.

În acelaşi mod, considerînd, adică, *basmul fantastic* ceea ce s-ar putea numi "centrul nuclear", iar celelalte categorii "zona

înconjurătoare", în faţa numărului mare de basme din cultura orală, el formulează, din perspectiva şcolii formaliste, teza unicităţii structural-semantice a basmului, dincolo de marea varietate de realizări concrete la diferite popoare: *"Întreaga rezervă de basme fantastice trebuie privită ca un lanţ de variante."* (**Morfologia basmului**, p. 119)

Ce făcea posibilă concepţia lui Propp privind existenţa unui basm universal unic şi, în consecinţă, modalitatea sa de interpretare a basmelor? Fără îndoială, funcţionalizarea semantică a evenimentelor, indiferent de desfăşurarea lor concretă, în strînsă legătură cu întrebări fundamentale ale fiinţei umane: omul faţă cu Universul, omul faţă cu moartea, şi cu înţelegerea specifică a intrării în aceste raporturi printr-un proces iniţiatic.

Ce face posibilă sau chiar îndreptăţeşte numirea cu aceeaşi sintagmă, *basm modern*, a unor creaţii atît de diverse, rezultînd printr-un "proces profund reformator, care constă în dezintegrarea definitivă, ireversibilă a modelului iniţial."? Aserţiunea, formulată de autoare în ***Preambul*** (p. 12), aproape ca o provocare, se va dovedi un pariu cîştigat pe măsură ce demersul său ştiinţific se adînceşte, prin luarea în consideraţie a multiplelor ipostaze ale creaţiilor investigate.

Basmul tradiţional se află, într-un fel sau altul, într-o relaţie intimă cu lumea culturală arhaică şi este expresie a specificităţii situării omului faţă cu lumea, printr-un raport non-mediat în cultura originar orală. Basmul modern este un basm de gradul II; îşi are originea în basmul tradiţional supus unor mutaţii foarte diferite, unele radicale, ajungîndu-se – cum interpretează foarte exact Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi – pînă la dezagregarea modelului, fără, însă, a-i anula trăsătura internă, definitorie, care să-i justifice denumirea de *basm*, specie constitutivă în interiorul culturii scrisului.

Care sînt factorii care justifică denumirea de *basm modern*, pentru creaţiile care rămîn, la prima vedere, în linii esenţiale în spaţiul basmului, prezentînd totodată o identitate specifică şi care sînt factorii care conduc la dezagregarea basmului în "produsul" cultural care îi locul?

Dincolo de identificarea unei categorii de creaţii care să reprezinte "nucleul" în măsură să justifice acest termen, în procesul de căutare a unei denumiri adecvate, Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi realizează, prin demersul său ştiinţific, prima interpretare, în cultura română, de mare profunzime şi subtilitate

analitică, a destinului basmului în trecerea lui din spaţiul culturii orale în spaţiul culturii scrise, mai întîi, pentru a lăsa apoi loc liber sau pentru a pregăti spaţiu pentru alte creaţii care intră în raporturi foarte diferite cu basmul, odată cu instalarea suverană – şi agresivă în mod frecvent – a limbajelor vizuale. În acest drum, autoarea îşi ia o călăuză sigură în perspectivă semantică: *fantasticul*, iar în planul expresiei, modalităţile de instituire a imaginarului în funcţie de diferite sisteme de semne, lingvistice sau nelingvistice, în condiţii de autonomie sau de complementaritate.

Chiar netrimiţînd în mod explicit spre Eminescu, exegeta operează, în mod implicit, cu cele două moduri de desfăşurare a creativităţii: *fantazie* şi *fantasterie*: *"Ceea ce numesc capete ordinare* ***fantazie****, nu este* ***fantazie*** *ci slăbiciune a creierilor* ***fantasterie.***" (Ms. 2259), respingînd, cel mai adesea cu o subtilă ironie, "creaţiile" întemeiate pe *fantasterie*, dintre care cele mai multe rămîn, în realitate, în afara categoriei.

Înscriindu-şi exegeza în perspectivă semiotică, Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi judecă şi relevă cu o deosebită acuitate structurarea sau restructurarea, semantică şi în planul expresiei, a unor creaţii în sine şi totodată în funcţie de perspectiva receptării ca orizont de aşteptare preexistent sau ca orientare programată a receptorului.

Basmul originar, oral, rămîne, în desfăşurarea demersului ştiinţific, mai mult un termen de referinţă, decît unul pe care s-ar întemeia o perspectivă istorică, dar, foarte prezent, depăşeşte cel mai adesea poziţia de simplu "martor", spre a se deschide unei perspective comparative. Iar din această perspectivă, monografia prezentă construieşte, identificîndu-l, profilul specific al basmului modern, relevînd totodată şi desfăşurarea, în paralel, a unui proces de alienare de însăşi esenţa basmului, din cultura orală şi din cultura scrisă, deopotrivă.

Odată cu multiplicarea şi diversificarea variantelor sale în diferite sisteme semiotice mai ales dar şi în interiorul limbii, ca ipostază scrisă, se trece de la întemeierea de lumi semantice prin cuvînt rostit, prin însuşi actul rostirii, adică, ceea ce înseamnă dezvoltarea unei funcţii ontologice – cînd rolul principal îl aveau povestitorul şi cuvîntul (Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi va releva o triplă suprapunere semnificativă; povestitorul popular este autorul, naratorul şi basmul însuşi), în măsură, şi povestitorul, şi cuvîntul rostit, să se deschidă spre ascultător şi să-l primească în temeiul unei dimensiuni afective, de profunzime, a fiinţei, într-o

lume fantastică, asigurînd accesul la miraculos, într-"un spaţiu magic al armonizării omului cu universul" (p. 148), în condiţii de absolută siguranţă a fiinţei – la reprezentarea, relativ detaşată, de lumi oferite cititorului ca lumi posibile, altele decît lumea realului, generatoare de permanentă uimire şi incertitudini. Pe acest teren se construieşte şi relevă identitatea basmului modern într-un spaţiu intermediar, în care se menţine raportul cu basmul şi se instituie un alt raport cu literatura fantastică.

Cu o concepţie foarte deschisă, autoarea introduce aspecte fundamentale de estetică şi poetică în perspectiva unei semiotici necanonice şi, cu discreţie, uneori, cu exprimare tranşantă cel mai adesea, totdeauna cu o rafinată ironie, în perspectivă sociologică sau, în cheie gravă, de filozofie a fiinţei. În acest sens, ***problemelor receptării*** ea îi consacră în mod special capitolul IV, ultimul, dar perspectiva receptării orientează şi uneori chiar domină şi interpretarea din celelalte capitole: ***I. Medii şi coduri***, ***II. Universul semantic***, ***III. Modele de scriitură***. Trece oarecum într-un plan secundar perspectiva receptării în capitolul II, în special, prin interpretările date sau prin dezvoltările teoretice dezvoltate în legătură cu creaţiile înscrise în categoria basmului literar, adică basmul de autor, precum **Alice în Ţara Minunilor**, **Alice în Ţara Oglinzii**, de Lewis Carroll, **Prinţul fericit** de O. Wilde, **Pinocchio** de Collodi, **Călin Nebunul** şi **Făt-Frumos din lacrimă**, de Eminescu, dar şi altele: **Miron şi frumoasa fără corp**, de Eminescu, şi, înscrise într-o poziţie specială, **Luceafărul** lui Eminescu şi **Micul Prinţ** de Antoine de Saint-Exupéry. Exegeta face aici disocieri esenţiale privind categoriile *fantastic*, *miraculos*, *magic* şi modul specific de manifestare a spaţio-temporalităţii în basmul literar, cu sublinierea trăsăturilor distinctive, şi în raport cu basmul originar, şi între diferite basme de autor.

Accentele – întrutotul pertinente – puse de autoare pe raportul dintre lumea semantică (desfăşurată între categoriile de "ireal", "real", "supranatural") şi pe diferitele variante de desfăşurare a spaţio-temporalităţii în **Tinereţe fără bătrîneţe**, în unele naraţiuni din **1001 de nopţi**, în **Cronicile ţinutului Narnia** de C. S. Lewis etc. sau pe raportul dintre fantastic sau miraculos şi starea de uimire/minunare sînt înscrise în mod explicit sau se înscriu în mod implicit în perspectiva principiului formulat de Eminescu în **Archaeus**: *"O lume ca nelumea este posibilă, neîntreruptă fiind de o altă ordine de lucruri."* (p. 89)

Interpretarea, în permanenţă nuanţată din perspectiva acestui principiu, impune ideea că în basmul modern se instituie un alt mod de a construi şi a înţelege *lumea ca nelume* deopotrivă în interiorul lumilor semantice întemeiate şi în desfăşurarea raportului dintre cititor şi aceste *alte* lumi.

Din perspectiva receptării, Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi adînceşte profilul specific al basmului modern în interiorul raportului dintre dimensiunea semantică şi dimensiunea pragmatică, pe fondul opoziţiei *semioză pozitivă* (fondată pe încredere în adevărul poveştii, sau, în alţi termeni, pe intrarea fără traume, după trecerea unui prag, în lumea întemeiată prin cuvînt) – *semioză negativă* (descumpănirea sistematică a receptorului). În basmul modern nu dispare conştiinţa/sentimentul intrării într-o *altă* lume – *o lume ca nelumea* –, dar se suspendă sentimentul încrederii fiinţei în această lume sau în posibilitatea de intrare în comunicare cu ea, deschizîndu-se drum unor permanente stări de uimire.

Pragului uşor de trecut în lumea încărcată mitic, cu structuri stilistice perfect articulate în poetica basmului tradiţional, îi iau locul praguri care se pot ascunde, şi cel mai frecvent se ascund, perceperii de către personaj, în lumea "ca nelumea", de către receptor în lumea realului, provocîndu-i acestuia stări de derută: trecerea într-o altă ordine ontologică îi ia prin surprindere deopotrivă pe eroii basmului şi pe cititor. Această schimbare radicală este susţinută de devieri fundamentale de la funcţiile identificate de Propp, pe fondul "mutării lumii basmului tradiţional" (solară, stabilă, organică ...) "în regimul nocturn" al basmului modern. (p. 101)

Magia, din funcţie auxiliară prin care se generează *miraculosul* (aşteptat) sau se aşează, într-un anume sens într-o perspectivă "naturală", "firească" *supranaturalul,* în temeiul pactului ficţional instituit prin structurile stilistice iniţiale ale basmului şi de iniţiere în/prin călătoria într-o altă lume, care este basmul, este transformată într-o cale de pătrundere în adîncimi necunoscute ale lumii şi ale raportului omului cu lumea.

Cînd *magia* instituie *miracolul* în basmul modern, o face descoperind alte drumuri necunoscute, acordîndu-i potenţe distructive şi generînd stări de anxietate, în eul personajului, în primul rînd, şi în eul cititorului, la receptare. Demonstraţia o face în acest sens interpretarea exemplară dată **Stăpînului inelelor** de Tolkien.

În corelaţie cu *magia* sau cu dimensiunea *magică* a lumii, *supranaturalul* din basmul modern *insolitează* lumea, suspendînd pentru personaj şi pentru receptor orice certitudine asupra "firescului". Interpretarea cu totul remarcabilă a lumii semantice în care se intră odată cu "aventurile" lui **Alice în Ţara Minunilor** şi în **Ţara din Oglindă**, precum şi a modalităţilor de întemeiere a acestor lumi, adînceşte în mod semnificativ în această direcţie poetica reflectării, prin corelaţia dintre funcţia magică a oglinzii (determinînd invocarea funcţiei oglinzii în **Avatarii faraonului Tlà**) şi instituirea paradoxului ca principiu al ficţiunii în basmul modern. În lumea "inversă", întemeiată, în fond, de Alice, care îşi păstrează identitatea superficială, personajul şi receptorul îşi caută identitatea profundă tocmai prin stările permanente de derută şi de "minunare".

Întemeietor în acest mod de lumi semantice, *lumi multiple*, basmul modern îi deschide exegetei drum de apropiere de proza al cărei nucleu semantic se dezvoltă în funcţie de anumite concepţii filozofice cu deosebire asupra spaţio-temporalităţii, a raportului dintre fiinţa umană şi spaţio-temporalitatea Lumii (Eminescu: **Sărmanul Dionis**, **Avatarii faraonului Tlà**; filmul lui Tarkovski, **Călăuza** etc.).

"Strategiile narative" înseşi şi structurile stilistice pe care se sprijină îndepărtează aceste creaţii de basmul originar şi le apropie de literatura fantastică.

Constituirea lumilor ficţionale urmează două direcţii, adesea complementare în structura aceleiaşi creaţii: întemeierea unei lumi semantice "ca nelumea" prin "conţinutul" într-o neîntreruptă reorganizare, cel mai adesea paradoxală, şi întemeierea unei *alte* limbi, adecvată şi totodată generînd noua lume semantică (precum în creaţiile lui Tolkien, **Stăpînul inelelor**, **Hobbitul**).

Imaginarul trece din plan semantic în plan scriptural: jocuri cromatice, jocuri de litere adaugă dimensiunii paradoxale dimensiunea ludică (precum funcţionalizarea semnificativă a raportului *text-metatext-paratext,* la Lewis Carroll, în **Alice**, sau a raportului *text-literă-culoare*, la Jon Scieszka şi Lane Smith, în **The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales**).

Starea de tensiune generatoare de sens este accentuată, în condiţiile predominării dimensiunii paradoxale, de modalitatea foarte frecventă de autoreflectare a textului, uneori, ca în cazul lui **Alice**, printr-o contradicţie radicală între gramaticalitatea textului şi semantica lui, alteori, printr-un fenomen de circularitate

deschisă (reflexivitate tip *ecou*) a textului (ca în Iordan Chimet, **Închide ochii şi vei vedea Oraşul**, M. Ende, **Povestea fără sfîrşit** etc.), sau de suspendarea hotarului dintre universul semantic al textului şi lumea reală a receptorului, în chiar temporalitatea receptării (ca în cazul basmului-spectacol teatral).

Prin privilegierea dimensiunii ludice (de către creatorul însuşi sau numai de către cititor), creaţia se închide într-o unică funcţie, cea de divertisment, iar lumea semantică, în fapt, nu se mai întemeiază.

Cititorul, copil sau adult, poate să caute, ca în basmul originar sau ca în orice altă creaţie literară, răspuns la întrebări ale fiinţei, chiar întrebări fundamentale, orientîndu-se spre acele creaţii în care se întemeiază o *altă* lume. Aceste creaţii, din care se constituie ceea ce se poate numi "nucleul central identitar" al basmului modern, îşi deschid lumea lor receptorului, dar în mod diferit de cum se întîmplă în cazul basmului originar oral, în sensul distincţiei invocate mai sus: *încredere-neîncredere* în adevărul lumii povestite.

Starea de incertitudine/neîncredere este generată - subliniază autoarea pe parcursul lucrării - de suspendarea funcţiilor identificate de Propp în "morfologia" basmului originar, suspendarea sfîrşitului fericit (ca în toate basmele lui O. Wilde), chiar suspendarea sfîrşitului prin instituirea sfîrşitului deschis (trăsătură specifică prozei moderne), de instituirea unui joc specific între *ambiguitate semantică* şi *ambivalenţă*, într-un raport variabil în funcţie mai ales de motivarea ambivalenţei. Astfel, din perspectiva a ceea ce am putea numi *ambivalenţă identitară*, structura basmelor lui Ch. Perrault - organizată, în esenţă, pe/pentru două nivele de lectură - le situează în raporturi foarte apropiate de/cu basmul tradiţional, înscris în "literatura pentru copii", şi concomitent, ca o specie a literaturii "de autor", între alte categorii de creaţii fără atributul clasificator condescendent "pentru copii".

Raportul este încă mai complex şi de mai mare relevanţă pentru poietica şi poetica basmului modern în cazul creaţiilor lui Lewis Carroll, în care se poate vorbi de o corelaţie de consubstanţialitate între ambiguitatea semantică şi ambivalenţa identitară. În varianta originară, nici o deosebire, sub raportul dezvoltării semnificaţiei, faţă de "literatura de autori". Deosebirea stă numai în această "distribuire" a aceluiaşi text între literatura

B.C.U. „M. Eminescu" IAŞI
L I T E R A

destinată copiilor şi literatura fără o asemenea specificare şi restrîngere a orizontului de receptare.

Rămîn în afara vreunei relaţii cu ambiguitatea semantică în procesul de constituire a semnificaţiei, creaţiile sau variantele creaţiilor, cînd ambivalenţa este "manevrată", ca în cazul variantelor basmului **Scufiţa Roşie**./ Structurarea naraţiunii în funcţie de exigenţe socio-culturale, înscrise într-o perspectivă morală/moralizantă subminează - demonstrează, printr-o inteligentă coroborare a perspectivelor poietică şi poetică, Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi - nu numai semnificaţia de adîncime a creaţiei, ci însăşi dimensiunea ei estetică. Aşa cum se întîmplă în cazul ultimei variante **Alice**, realizată, în mod explicit, "pentru copii", de Lewis Carroll.

În alt mod este subminată adîncimea semnificaţiei şi însuşi caracterul de autentic "obiect" artistic prin ignorarea specificului funcţionării imaginarului în diferite sisteme de semne, concomitent cu intervenţia, discretă sau agresivă, a unei (auto) cenzuri sociale (morale sau ideologice). Şi în această direcţie, exegeza Mihaelei Cernăuţi-Gorodeţchi reprezintă, şi o noutate în sine, şi o remarcabilă contribuţie teoretică şi aplicativă (în special prin cap. II: ***Medii şi coduri***, dar şi în interpretări din capitolele următoare), prin întemeierea pe raportul foarte complex dintre imaginarul conţinut de text în realizarea lui lingvistică şi deschis, prin semantica limbii, receptării şi imaginarul propus prin ilustraţii, imagini filmate, reprezentări teatrale, creaţii picturale etc.

În corpusul extrem de amplu şi de eterogen investigat, pe lîngă variante în care se instituie un raport de complementaritate sau un dialog, chiar tensionat, dar autentic, între semantica lingvistică a textului şi reprezentarea desfăşurată prin ilustraţiile alăturate, numeroase asemenea re-creaţii se situează între tautologie şi gravă deturnare a sensurilor fundamentale. Se sustrag acestor dezvoltări în negativ recrearea lumii lui Alice prin mijloacele artei picturale de către Salvator Dali sau realizările cinematografice după **Mary Poppins** şi **Vrăjitorul din Oz**.

Cu deosebire gravă este, în acest proces de trecere într-un alt sistem de semne a lumii create lingvistic, pe fondul intervenţiei factorilor extraestetici, transformarea basmului în instrument de manipulare politică a receptorului, şi el transformat în masă de manevră. Aici autoarea îşi însoţeşte demonstraţia, privind un alt mod de dezagregare a modelului

basmului originar, fără nici o motivaţie de ordin estetic, cu o excepţională vervă ironică, pînă la sarcasm.

Procesul de transformare-desfiinţare a basmului este adus de întemeietorii de lumi în profan să sprijine utopia din vremea Republicii de la Weimar, să susţină doctrina naţional-socialistă a nazismului şi cultul personalităţii lui Hitler. Este prezent în cultura română, în deceniile 5-6 ale secolului XX, prin recrearea proletcultistă a unor basme. Autoarea exemplifică prin varianta-balet a **Luceafărului** eminescian (luat în repetate rînduri în discuţie, alături de alte creaţii, **Sărmanul Dionis**, **Miron şi frumoasa fără corp**, **Făt Frumos din lacrimă**, **Călin Nebunul**, printr-o înţelegere temeinic nuanţată a raportului dintre basmul modern şi diverse creaţii întemeietoare de "***alte***" lumi, "*lumi* ***ca nelumea***", cu spaţio-temporalităţi proprii), şi prin varianta pentru teatru, dramatizată radiofonic de Mircea Stefănescu, "*model desăvîrşit de ceea ce s-ar putea numi "Eminescu ad usum proletarii."*(p. 202), dar trimite totodată spre lucrarea, exemplară pentru aberaţia acestei orientări, produsă de Vl. Colin, **Problemele şi drumurile basmului cult**, autor pentru care "*basmul trebuie să rămînă o armă în mîna poporului*" şi, în consecinţă, "*basmul popular trebuie radical transformat şi este necesar să i se adauge creaţii noi, basmul cult inspirat din realităţile socialiste.*"

În aceeaşi perspectivă ironică, pe fondul unor interpretări extrem de importante date cărţii-obiect, şi sub aspect estetic, şi sub aspectul poeticii receptării, este introdus, "demontat" şi denunţat fenomenul de desacralizare prin distorsionare a basmului în "creaţiile" moderne, în contextul "eficientizării economice" a basmului, din perspectiva ideologiei societăţii de consum, din momentul transformării lui în marfă. În permanentă stare de veghe, autoarea subliniază producerea unei mutaţii fundamentale de la o finalitate estetică la una pragmatic-socială, prin trecerea de la imperativul/aspiraţia constituirii de lumi semantice ficţionale la imperativul căutării formei. Iar aceasta, în realitatea ei superficială, materială, fizică, a expresiei.

Prin absolutizarea inventivităţii în spaţiul limbajului, aşa cum se întîmplă, între altele, în basmele trecute în filmele de desene animate ale lui Disney, de după excelentul **Pinocchio**, sau ale altor "creatori", toate demonstrîndu-se incompatibile cu esenţa lumii basmului şi exterioare artei, se ajunge, în termenii lui U. Eco, "*la un univers hiperrealist, o capodoperă a falsificării, o utopie degenerată.*" (p. 193)

În încheierea demersului său, în cîteva pagini captivante, ca întreaga carte, de altfel, prin stil şi prin atitudinea ştiinţifică faţă de obiectul luat în cercetare, intitulate ***Concluzie (provizorie)***, exegeta repune problema definirii categoriei, cu temerea că nu ar fi fost în măsură să susţină fără ezitări conceptul de ***basm modern***, sugerînd întrebuinţarea pentru moment a termenului la plural.

Departe de a fi doar un "inventar de semne", de "indici" pentru identificarea elementelor de bază – cum se exprimă autoarea, în contradicţie cu temeinicia interpretărilor şi teoretizărilor sale – studiul întreprins de Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi, prin inteligenţa cu care autoarea şi-a dominat ezitările fără a şi le ascunde şi prin rigurozitatea cu care a relevat, pe de o parte, semne şi indici prin care se mai păstrează legătura cu basmul tradiţional, pe de alta, semne şi indici care reflectă o identitate distinctă, reprezintă o exegeză care îşi află locul cu demnitate între foarte numeroasele studii consacrate, în culturile occidentale, problemei identităţii estetice, poetice şi stilistice a unor creaţii atît de eterogene, şi o poziţie de pionierat în cultura română.

Dumitru Irimia

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITARĂ

PREAMBUL

OBIECTUL DE STUDIU
ARGUMENTE TERMINOLOGICE

Indiferent de avataruri, indiferent de felul în care a fost înţeles, valorizat şi instrumentalizat în varii contexte culturale (condiţionate istoric şi/sau geografic-politic etc.), basmul a fost şi este (alături de mit) o specie artistică de succes (fie chiar în cheie subteran-subversivă), o specie-vedetă a investigaţiilor critice întreprinse din perspective, cu metode şi cu finalităţi dintre cele mai diverse. Această popularitate incontestabilă (şi, din fericire, irepresibilă, după cum s-a dovedit chiar şi în vremuri dominate de o *forma mentis* mai puţin favorabilă basmului, cel puţin în ipostaza lui originară) este manifestarea unei fascinaţii exercitate neîntrerupt de o realitate care, în timp (şi în funcţie şi de alte variabile), a înregistrat numeroase (şi uneori dramatice) transformări, la diferite nivele. Evoluţia basmului este un proces cu destule imponderabile şi puncte obscure (începînd chiar cu geneza sa – un faimos motiv de divergenţă, un subiect de controversă şi o enigmă, se pare, imposibil de soluţionat o dată pentru totdeauna). Departe de a fi resimţită ca o insuficienţă, această prezentare/înfăţişare lacunară a fenomenului este în fapt o provocare cît se poate de eficientă (şi fertilă în consecinţe), care deschide cîmp larg experimentelor, ipotezelor şi demonstraţiilor, mai mult sau mai puţin originale, îndrăzneţe şi/sau plauzibile, ca şi (de ce să nu o spunem) elucubraţiilor (ele înseşi un spectacol grotesc, bizar, cu o anumită putere de seducţie). Basmul opune rezistenţă la tentativele de luare în stăpînire completă (totală şi definitivă); deşi nu atît de deplin insesizabil precum notoriul Snark, el este un monstru (în sens nu doar etimologic!) remarcabil de discret uneori (şi în unele privinţe), surprinzător de docil (şi susceptibil de "domesticire") alteori (şi în alte privinţe). Jocul capricios şi tensionat al raporturilor dintre ceea ce se ştie (pentru că se poate şti) despre basm şi ceea ce rămîne inaccesibil puterii noastre comprehensive, dialectica aceasta aproape perfidă (însă cît de seducătoare!) *ascuns-revelat* exercită o atracţie irezistibilă, cu toată frustrarea pe care e posibil să o genereze. Cum adăstarea/

împotmolirea în capcana situaţiilor dilematic-oximoronice, a aporiilor devenite truisme e lipsită pînă şi de aura unui eşec nobil (şi înnobilant), mai interesantă şi eficientă ni se pare, cel puţin deocamdată, o atitudine pozitivă, practică: disponibilitatea pentru angajarea efectivă într-un demers de sistematizare a terenului pe care ni se îngăduie să-l străbatem (în măsura în care datele obiective, dar şi capacitatea noastră hermeneutică, ne permit acest lucru).

Primele informaţii (esenţiale, deşi nici pe departe suficiente), promiţînd să ne fie de folos pentru/în această întreprindere ni le oferă, desigur, *numele*, termenul/termenii ce desemnează specia de care ne ocupăm. Cuvîntul *basm*, care continuă v. sl. *basni* ("născocire") şi care face referinţă explicită la capacitatea de invenţie, are în limba română o accepţiune inexistentă sau dispărută pe terenul altor limbi; în limba rusă, aceeaşi rădăcină a evoluat semantic, ajungînd să desemneze "fabula", ori să actualizeze noţiunea "poveste" în sens exclusiv peiorativ ("vorbe goale", "născocire [nedemnă de crezare]"). Pentru a denumi ceea ce românii înţeleg prin basm, în arealul european se preferă – la modul cvasi-general – termeni care conectează specia cu abilitatea de a comunica prin intermediul cuvîntului: *a vorbi, a da de veste, a povesti/a nara*. Spre exemplu, it. *fiaba* provine din lat. *fabula* (**fabla*), din familia verbului *fabulari* ("a vorbi", "a sporovăi"), care a dezvoltat, pe cale paralelă, it. *favola* (şi fr. *fable*) – "fabulă". Rus. *сказка* e relaţionat lexical cu verbul *сказать* – "a spune", "a zice". Fr. *conte* e derivat de la verbul *conter*, care îşi are originea în lat. *computare* ("a socoti", "a calcula") şi care abia în secolul al XI-lea încetează să mai fie ortografiat *compter*, marcînd de aici înainte şi în scris o diferenţiere semantică dezvoltată în timp ("a povesti" /vs/ operaţiuni aritmetice – "a număra" şi, la un nivel mai abstract, "a socoti"); it. *(rac)conto* şi span. *cuento* au acelaşi etimon. Şi în limbile germanice se observă că "a spune"/"a povesti" şi "a calcula" au o origine comună (poate pentru că ambele acţiuni presupun ordonare/sistematizare): cf. termenul anglo-saxon *talu* ("povestire"), engl. *tale* ("povestire"; arh. "număr", "sumă totală"); oland. *taal* ("limbă"), v. norv. *tala* ("vorbire"; "povestire"; "număr" – în această ultimă accepţiune fiind clar înrudit cu germ. *zahl*). Germ. *Märchen* provine din substantivul *moere* – "veste" (derivat, la rîndu-i, dintr-un adjectiv semnificînd "mare", "impunător", "[vrednic] de renume", "vestit"), prin intermediul formei diminutivale *merechyn* (atestat pe la 1450, cuvîntul denumeşte "o mică povestire în versuri")[1].

În **Etymologicum Magnum Romaniae**, Hasdeu, definind termenul *basm*, observă că acesta este mai restrictiv decît *poveste*, care se referă la orice tip de naraţiune. Neîndoios, însă, cei doi termeni au fost şi sînt încă folosiţi frecvent în raport de substituţie, ca sinonime, în diverse limbi subzistă (în grade variabile) această ambiguitate semantică a *poveştii*. Pe de altă parte, emergenţa (dintr-un trunchi comun) a unor poveşti destul de deosebite între ele ca viziune şi ca formulă, a unor tipuri paralele ("etichetate" apoi de folclorişti drept *basm fantastic, basm nuvelistic, basm animalier*), impune cu timpul un sistem de diferenţiere terminologică. Tipul esenţial, genuin, caracteristic este considerat a fi (pe drept cuvînt) aşa-numitul *basm fantastic/ Zaubermärchen/conte merveilleux*. Odată ce basmul începe să-şi facă drum în conştiinţa publică în calitate de specie *literară*, prin intermediul unor "colportori" depăşind condiţia (şi rupînd pactul) anonimatului, care îşi pun amprenta individuală prin mijloace mai mult sau mai puţin "ortodoxe" (din perspectiva populară-tradiţională), este forjată (pe măsură) o titulatură cu dublă funcţionalitate: 1) dă nume potrivit unei realităţi în formare (deci, într-o manieră subtilă, o orientează şi o modelează); 2) legitimează deschiderea/activarea, în subtext, a unui potenţial nonconformist[2]. *Conte de fées* este o denumire creată de scriitorii francezi de basme din secolul al XVII-lea (sintagma fiind apoi preluată în aproape toată Europa) şi asociază indestructibil povestea cu o atmosferă de magie şi de farmec misterios, percepută ca o emanaţie, ca o iradiere a prezenţei unor entităţi spirituale (cu manifestări ocazional vizibile, ori altfel perceptibile) aparţinînd unei lumi speciale, care este diferită calitativ de spaţiul mundan, dar care se întretaie sau chiar intră în coliziune cu acesta – accidental, ori deloc întîmplător, din raţiuni (făcute) cunoscute sau nu oamenilor. Astfel se redefineşte şi se restructurează conţinutul supranatural al basmului, prin apelul explicit la o categorie foarte specială de "personaje" – nu toate cu adevărat *fermecătoare*, în sensul senin şi mai puţin complicat (vizînd o estetică exterioară) pe care îl sugerează (cu precădere) românescul *zînă*(-e), ce funcţionează ca termen generic autohton, fiind cel mai des folosit drept echivalent pentru *fée/fairy*[3].

Fr. *fée* şi engl. *fay* provin din v.fr. *fae*, iniţial un adjectiv ("cu virtuţi magice"), derivat de la romanicul *fata*, care "trece" în clasa singularului substantivul latinesc *fata*, pluralul de la *fatum* ("prezicere", "oracol"; "destin") – cuvînt înrudit cu infinitivul *fari* ("a spune") şi trimiţînd, în ipostaza personificată, la *Parcae*, zeiţele destinului. *Féerie* si *fay-erie* desemnează "o stare de

vrajă"; apoi *fairy* ajunge să însemne "ființă supranaturală", suprapunîndu-se ca sens cu *fay* (*fée*). "Tărîmul/ținutul ființelor supranaturale" este numit *Faerie/Fairy(land)/Fayré* în engleză și *féerie* în franceză.

În secolul al XVIII-lea, basmul este deja antrenat într-o aventură fără cale de întoarcere. Deși alimentat (și impulsionat să se dezvolte) de noi și noi creații populare, aduse în conștiința publicului prin culegeri-prelucrări bazate pe producții autohtone ori de import (dintr-o altă țară europeană – în special din Franța, care "dă tonul" în materie în această epocă – sau din spații culturale exotice, precum cel arab ori persan), ca specie basmul se îndepărtează tot mai mult de prototipul tradițional. Sub presiunea schimbărilor majore care vizează concomitent (și dialectic) ambii poli ai procesului de comunicare literară/artistică, el se transformă esențial și spectaculos, devenind sensibil *altceva* și dobîndind o nouă valoare de întrebuințare. În această ipostază, el nu mai consună cu mentalitatea de tip arhaic (de altfel, comunitatea țărănească rămîne în afara fenomenului de deconstrucție/ reconstrucție – pe alte principii – a basmului), dar își păstrează (de fapt, își recucerește / recîștigă / recreează) *popularitatea*, audiența de masă. Poveștile lui Perrault, M-me D'Aulnoy, Antoine Galland (traducătorul în franceză al celor **1001 de nopți**[4]) sînt retipărite în colecții ieftine (numite în Anglia *chapbooks*), difuzate de către negustători ambulanți în rîndul claselor sociale inferioare din Europa apuseană și centrală. Exemplul cel mai celebru (și cel mai de succes) de asemenea ediție populară (prescurtată, simplificată, stîngaci ilustrată, rudimentar multiplicată, cu aspect modest, nepretențios), "programată" să fie *consumată* de un public ne- sau puțin știutor de carte (cel mai adesea prin intermediul unor lecturi efectuate cu glas tare, în interiorul unui grup, ceea ce îi restituie, deși în alte dimensiuni, o parte din tradiția orală pierdută), este seria numită **La Bibliothèque bleue**, de unde și denumirea de *conte bleu*, care face carieră internațională (și pe care o pomenește, ca termen de comparare și clarificare, Hasdeu în definiția dată de el basmului).

Dacă în Franța basmul este instituționalizat ca modalitate plăcută (și public/oficial acceptată) de a introduce copiii în sistemul de norme, convenții, ritualuri sociale (proces pe care îl inițiază cu poveștile lor Charles Perrault și Madame D'Aulnoy și care culminează, ca o veritabilă încoronare, cu publicarea, de către Charles Mayer, a celebrei colecții **Cabinet des fées** – 41 de volume apărute între 1785 și 1789), în țările protestante soarta

poveştilor este mai puţin fericită. În Anglia secolului al XVII-lea puritanismul, ostil oricărei forme de divertisment, blochează dezvoltarea basmului ca specie şi îl determină la o existenţă marginală, ca fenomen de sub-cultură; ulterior, i se permite basmului să pătrundă în literatura "serioasă" şi în registrul cultural oficial ("legitim") numai în condiţiile unei revizuiri drastice (şi teziste) a conţinutului şi a formei. În Germania, modelul francez este preluat şi adoptat cu entuziasm; scriitori de prim rang contribuie cu strălucire la dezvoltarea genului (deşi îl modifică fundamental din punct de vedere structural şi funcţional), aşa încît, la începutul veacului al XIX-lea, basmul cunoaşte o vogă remarcabilă, dar în rîndul *adulţilor*; publicul foarte tînăr este "protejat" (cu o grijă aproape suspectă) de influenţa (nu prea "sănătoasă") pe care basmul ar putea-o exercita asupra minţilor şi sufletelor fragede. Oamenii bisericii şi specialiştii în educaţie recomandă acum să se ofere copiilor spre lectură istorioare realiste, sentimentale, didactice şi moralizatoare. Pe la 1820, poveştilor li se îngăduie să ajungă (totuşi) din nou la copii, însă, pentru a avea o înfăţişare cît mai *"proper"*, ele sînt cosmetizate. Prima ediţie a colecţiei fraţilor Grimm, în pofida titlului (**Kinder- und Hausmärchen**), nu este adresată în primul rînd copiilor (cuprinde, de altfel, note savante, care ulterior vor fi publicate separat). Autorii sînt oarecum (deşi plăcut) surprinşi de marele succes înregistrat tocmai în rîndurile unei categorii de consumatori neavută iniţial drept "ţintă"; ei consideră că, în forma respectivă, poveştile lor nu sînt întrutotul adecvate pentru a fi citite de către copii şi purced neîntîrziat la noi schimbări faţă de cele deja efectuate în timp – de la variantele existente în manuscrisul trimis în 1810 lui Brentano (şi rătăcit într-o mănăstire din Alsacia pînă în 1920!), pînă la variantele publicate în 1812 (volumul I), respectiv 1815 (volumul al II-lea). După primul set de modificări (efectuate pentru a nu contraria clasa de mijloc – care reprezintă acum ceea ce Habermas numeşte *"public sphere"*), poveştile sînt din nou şi foarte atent revizuite, pentru a fi oferite ca model de lectură *potrivită* şi segmentului de public entuzias(ma)t apărut/constituit în mod surprinzător, însă binevenit, desigur. Acesta este un moment-cheie în evoluţia basmului (nu numai) pentru copii ca literatură subversivă.[5]

Romantismul, în elanul său de recuperare a originilor, arată un interes ieşit din comun pentru tot ce înseamnă creaţie populară, folclor. Într-o măsură mai mult sau mai puţin sistematică, în baza unor criterii deseori subiective, fluctuante şi nu foarte riguroase, dar cu un entuziasm nedisimulat şi contaminant,

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI
L I T E R E

se porneşte la alcătuirea a numeroase culegeri de poveşti, poezii şi cîntece populare. Cultul pentru ceea ce se numeşte *Volksmärchen/conte populaire/folktale* se grefează (destul de bizar, în aparenţă) pe un program metodic de impunere a unui model cu totul nou de *basm literar*, care celebrează creativitatea, originalitatea, idealismul (ca aspiraţie către o lume utopică, perfectă), reveria, cultul eului – dimensiuni şi dispoziţii diametral opuse tiparului tradiţional de inserţie discretă şi armonică a individului în societate. De-aici înainte, basmul îşi trăieşte "la vedere" (am putea spune) tumultuoasa şi complicata existenţă schizoidă. Basmul popular supravieţuieşte la modul mai degrabă artificial (întrucît contextul în care era viu/viabil şi funcţional a dispărut în mare măsură); relicvă preţioasă şi stimată a trecutului, basmul este acum (concomitent sau alternativ) valoroasă piesă de muzeu, fertil domeniu de investigaţie ştiinţifică, inepuizabilă sursă de inspiraţie artistică, infailibil mijloc de divertisment, eficient instrument de formare ori de recuperare/recondiţionare a personalităţii. Ipostaza sa numită *basm cult* sau *literar/Kunstmärchen/* (*literary*) *fairy tale* continuă să înregistreze mutaţii după mutaţii, din perspective şi la nivele diferite, de care ne vom ocupa în cele ce urmează. Avatarurile basmului (înnoiri, "compromisuri", adaptări, actualizări etc.) închipuie, în ultimă instanţă, figura – banalizată prin (ab)uz, dar izbitor de *asemănătoare*, de potrivită ca *emblemă* – a unui caleidoscop fantezist, extravagant, dar nu haotic; numeroasele-i faţete se articulează fest unele cu altele, după o noimă precisă, după principiul unei coerenţe particulare, ce funcţionează fără greş într-o anumită arie de aplicabilitate.

De basmele populare se ocupă, din multiple puncte de vedere (şi relativ lămuritor, ne-am aventura să spunem), un corpus realmente uriaş de studii care reuşesc să ordoneze materialul în mod mai mult decît satisfăcător. Lucrurile sînt, aşadar, destul de clare aici. Cît despre basmul numit *cult*, nu se poate afirma nici pe departe la fel de sigur că totul e sub (oarecare) control; peisajul se diversifică (şi situaţia se complică) atît de mult, atît de accelerat şi atît de neaşteptat, încît încercarea de a-l îngloba într-o privire comprehensivă unică şi cu pretenţii de exhaustivitate este aproape literal supraomenească. Un minim simţ al măsurii inhibă gîndul (prea temerar) de a porni o astfel de întreprindere hazardată, cu atît mai mult cu cît există în domeniu rezultate remarcabile (atent fundamentate teoretic, sistematizate şi catalogate) ale unor cercetări parţiale foarte serioase şi solide. Aceste abordări critice fie că se ocupă de universul creator al unui singur autor, fie că urmăresc şi descriu

evoluţia şi variantele personale ale unui curent, ale unei şcoli sau ale unei tendinţe artistice, fie că se concentrează pe caracteristicile intrinseci, esenţiale ale mediilor folosite (carte şi alte tipărituri, film, televiziune etc.), fie că discută, de pe diferite poziţii, condiţia receptorului (real/virtual), fie că semnalează (şi combat) atitudini radicale şi viziuni abuzive (manipulative pînă la destructivitate) avînd ca punct de plecare/pretext basmul.

Considerînd toate aceste investigaţii, interpretări, analize şi disocieri (conceptuale şi/sau atitudinale) drept un bun cîştigat şi drept importante, utile (uneori vitale) puncte de reper, noi ne propunem să reunim (în sensul teoriei mulţimilor) şi să (co)ordonăm perspectivele programat limitate din care este abordat basmul aşa cum se înfăţişează el începînd cu finele veacului al XVII-lea, cînd el porneşte pe o cale deviantă, într-o direcţie de evoluţie care părăseşte sfera creaţiei folclorice. Ceea ce sperăm să realizăm este panoramarea unui traseu destul de accidentat, fără a inventaria minuţios absolut toate amănuntele, dar cu preocuparea de a distinge direcţiile principale, liniile de forţă care străbat şi tensionează acest cîmp. Efortul nostru de înţelegere se îndreaptă cu precădere către mecanismul/ modalităţile de adaptare a basmului la circumstanţe de comunicare aflate într-o dinamică tot mai accelerată, care-i testează (din greu) rezistenţa, flexibilitatea, versatilitatea şi, în ultimă instanţă, fiabilitatea. Ne interesează, aşadar, la ce "tehnici de supravieţuire" recurge basmul în această confruntare aprigă între autoritatea canonului, a tradiţiei, pe de o parte, şi tentaţia răzvrătirii, puterea de seducţie a noului, pe de altă parte. *Istoria* (în sens naratologic) a acestei necontenite transfigurări este în ea însăşi un model de *tale of the unexpected*, căci nu puţine din aventurile prin care trece basmul sînt de-a dreptul rocambolești, absurde, groteşti – sau "doar" uluitoare. De altfel, elipsele, rupturile de ritm şi surprizele, ca şi, pe de altă parte, logica perfectă (deşi nu întotdeauna evidentă, sau obligatoriu compatibilă cu obişnuinţele/inerţiile noastre de gîndire) ce guvernează derularea evenimentelor, armonizează stilistic, în acest caz, conţinutul descris/prescris de ecuaţia poveştii-prototip şi modul aparent capricios (dar, în ultimă analiză, motivat) în care se desfăşoară seria practic infinită a variantelor sale fenomenale. În consecinţă, detaliile nu le vom studia sistematic, pentru ele însele; le vom semnala şi evidenţia numai pe acelea care ilustrează în mod *semnificativ* cazuri extreme ori situaţii exemplare (în sensul de excelenţă calitativă).

Ipoteza noastră de lucru este că există o (sub)specie care urmează cronologic basmului popular, care se dezvoltă prin permanentă raportare la acesta şi care este numită cu predilecţie *basm cult* - sintagmă faţă de care însă avem rezerve, întrucît pare să inducă o impresie de condescendenţă faţă de "varianta-martor". *Basm literar/scris* este o formulă exactă pentru o anumită varietate de basm, dar le lasă "nepăstorite" pe altele - interesante şi (copleşitor de) populare (= pline de succes la public), precum basmul ilustrat/muzical/teatral/cinematografic. Lipsindu-ne (deocamdată, cel puţin) şansa de a alege, ori inspiraţia/priceperea de a crea noi înşine o denumire pe deplin satisfăcătoare, pînă la ivirea unei soluţionări superioare optăm pentru formula *basm modern* - cu precizarea că, în această denominaţie, folosim termenul *modern* în accepţiunea sa cea mai largă, care îl opune termenului *tradiţional*, echivalat de noi în cazul de faţă cu (*basm*) *popular*. Considerăm că basm modern este orice text (nu numai literar) care preia (oricît de puţin recognoscibil la prima vedere) trăsături specifice basmului popular şi care funcţionează în cadrul unui proces de producere-receptare fundamental diferit de acela oral-folcloric. Din varii motive (asupra cărora vom reveni - şi stărui), creşterea organică, firească, netraumatică, o dezvoltare în termenii unei continuităţi armonioase, este un model de evoluţie care i se refuză basmului (sau pe care *acesta* îl refuză). Desprinderea sa de sfera creaţiei populare este o ruptură autentică; mutaţiile sînt numeroase şi majore, de substanţă, aşa încît, în loc de perpetuarea unor caracteristici definitorii, ar fi poate mai potrivit şi mai exact să vorbim despre *transmutaţie*. În mod cert, basmul modern este rezultatul unui proces profund reformator, care constă în dezintegrarea definitivă, ireversibilă a modelului iniţial. Dacă şi în ce măsură acest descendent rebel reproduce prototipul rămîne de văzut şi de demonstrat.

Pentru aceasta, se cuvine să descriem din capul locului prototipul în discuţie, pentru a avea bine precizate reperele analizei, ori, altfel spus, elementele care pot funcţiona ca teste de verificare/probare a identităţii speciei. Basmul popular, cum bine se ştie, este o *naraţiune*, de obicei în proză, o plăsmuire/*ficţiune* autodeclarată, care dintru început ia distanţă faţă de realitatea cotidiană. Această ruptură este anunţată şi consfinţită de o formulă consacrată (ca un fel de parolă), care conferă naraţiunii un caracter anistoric şi poetic[6]: spre deosebire de neutrele "once upon a time" şi "il était une fois", incipitul tipic românesc "a fost odată ca niciodată", ca şi acela semnalat de W.

Giese în repertoriul povestitorilor din Mallorca – "aixo era y no era" ("a fost şi n-a fost")[7]–, semnalează explicit statutul imaginar al faptelor povestite, care fiinţează doar în spaţiul cuvîntului. Această ficţiune este marcată de prezenţa copleşitoare a *elementelor supranaturale*, organizate într-un sistem autonom, constituit în baza unor legi cu circuit intern. / Instituirea miraculosului ca normă este un element de convenţie între povestitor şi receptor (care astfel se situează amîndoi pe aceeaşi lungime de undă), este un pact pragmatic, urmărind anularea uimirii (ceea ce, într-o formulare celebră, "willing suspension of disbelief"[8], aproape că a devenit un aforism prescriptiv). Odată ce a/e trecut pragul către "o lume ca nelumea"[9], vizitatorul devine un cetăţean (temporar) al lumii respective; miracolul nu mai este prilej de minunare şi/sau motiv de temere; extraordinarul regularizat devine firesc, iar potenţialul lui periculos este astfel dezamorsat, consecinţa imediată fiind instalarea sentimentului de securitate. Veridicitatea/verosimilitatea poveştii este una relativă şi este stipulată ca atare în contractul simbolic încheiat în prealabil de către cei doi protagonişti. Modelul etic după care este structurat basmul[10] se bazează pe *polarizarea morală* a eroilor şi pe regula obligatorie a triumfului valorilor pozitive, victorie epitomizată de *eucatastrofă*[11] – manifestarea finală, deplină şi explicită a *virtuţilor compensatorii*[12] inerente poveştii populare tradiţionale. / Basmul are un caracter *simbolic*, este o povestire exemplară, în sensul că descrie fiinţa umană în esenţa sa; eroul de basm este un profil abstract, el nu are viaţă proprie şi consistenţă de personaj, ci reprezintă un (proto)tip, o reuniune de trăsături definitorii pentru un model spiritual-comportamental etc. / Modul în care este comunicat basmul popular are un rol extrem de important în articularea conţinutului şi a semnificaţiilor sale. *Oralitatea*[13] generează şi privilegiază anumite *tipare compoziţionale*[14] şi orientează *formalizarea stilistică* (turnúri/ fraze tipice pentru poziţii-cheie, strategice, din interiorul naraţiunii; tipare descriptive şi conversaţionale)[15]. Aceste elemente fixe, invariabile reprezintă osatura pe care se construieşte basmul în variante multiple, virtual infinite numeric. *Polimorfismul* este cealaltă faţă a efemerităţii poveştii orale; fiecare realizare particulară e o "repetare" (în fapt, o re-producere), este actualizarea singulară şi evanescentă a unui model teoretic imuabil. În fine, basmul popular presupune *efasarea individului* în orice punct al desfăşurării actului lingvistic – cu excepţia, poate, a nivelului interpretativ (în sens histrionic) de la polul emiterii: pentru a-şi îndeplini rolul, povestitorul face

uz de o sumă de calităţi fizice şi interpretative personale şi este influenţat şi de alţi parametri subiectivi (ca, de exemplu, starea afectivă), care interacţionează şi cu circumstanţele particulare de enunţare, astfel încît fiecare "livrare" a poveştii este cu adevărat unică şi irepetabilă.

Pe parcursul analizei noastre, dincolo de convenţia generalizării oarecum excesive (impuse de necesitate) a determinantului inclus de noi în "eticheta" genului, vom restitui cuvîntului *modern* accepţiunea care îl asociază cu o epocă anume din istoria culturii şi care îl situează (ironic) în interiorul unei alte opoziţii, *modern* /vs/ *postmodern*, unde el este, de astă dată, elementul conservator, canonic. În această ordine de idei, vom recurge la denominaţii deja consacrate, care se referă la subcategorii determinate diacronic, ori la specii/clase conexe precum: *basm romantic*, *basm victorian*, *basm postmodern*, care sînt purtătoare de informaţie din perspectiva istoriei literare/ culturale; *basm literar*, avînd ca prototip, în etapa formării publicului burghez, basmul romantic german (*Kunstmärchen*)[16]; *basm muzical*, *basm cinematografic*; *fantasy* – termen pe care îl menţinem în varianta originală, aşa cum este încetăţenit în spaţiul anglo-saxon – ca denumire a unui "gen" literar (definiţia sa cuprinzînd, de regulă, un element restrictiv: este de dimensiunile unui roman[17]). *Fantasy* – în sensul în care ne interesează pe noi aici – este o noţiune frecvent inclusă în sfera foarte largă (şi extrem de eterogenă, de altfel) a *literaturii pentru copii*[18], sintagmă pe care o vom reitera, cu observaţiile de rigoare, cînd vom discuta mai pe larg probleme legate de receptarea basmului.

NOTE:

[1]Detalii despre etimologia cuvîntului *Märchen* – în introducerea Vioricăi S. Constantinescu (*"Märchen* ***sau ştirea despre lume"***) la **Poveştile fraţilor Grimm**, Iaşi, Ed. Polirom, 1998.

[2]Despre valenţele subversive ale *zînelor* în Franţa secolului al XVII-lea, informaţii mai detaliate în Jack Zipes (editor), **Spells of Enchantment: The Wondrous Fairy Tales of Western Culture**, New York & London, Viking, 1991, introducere, p. XX.

[3]O incursiune instructivă în bogata galerie de *fairies* (avînd ca sursă folclorul celtic şi folclorul germanic) oferă cu generozitate o carte de referinţă în domeniu: Katharine Briggs, **An Encyclopedia of Fairies: Hobgoblins, Brownies, Bogies and Other Supernatural Creatures**, London, Allen Lane, 1976/ New York, Pantheon, 1976.

[4] Cît priveşte versiunile europene ale celebrului ciclu **1001 de nopţi**, se pot consulta cu folos (nu numai filologic, desigur) consideraţiile lui Borges pe această temă, incluse în **Istoria eternităţii** [1936] – v. ***"Traducătorii celor O mie şi una de nopţi"***, în **Opere**, vol. I, Bucureşti, Ed. Univers, 1999, pp. 230-249 (trad. românească de Andrei Ionescu).

[5]V. Rosemary Jackson, **Fantasy: The Literature of Subversion**, London & New York, Methuen, 1981; Jack Zipes, **Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization**, Heinemann Educational Books, 1983/ Methuen, 1988/ Routledge, 1991; Alison Lurie, **Not in Front of the Grown-Ups: Subversive Children's Literature**, Bloomsbury Publishing Ltd., 1990/ Sphere Books, 1991.

[6]V. cei opt indici diferenţiali (minimali/maximali) pentru delimitarea basmului de mit, incluşi într-un sistem propus de E. E. Meletinski şi prezentat de Nicolae Roşianu în prefaţa la V. I. Propp, **Rădăcinile istorice ale basmului fantastic**, Bucureşti, Ed. Univers, 1973, p. XIV.

[7]W. Giese, ***"Sind Märchen Lügen?"***, **Cahiers S. Puscariu**, 1, 1952, p. 134 (ş.u.), *apud* Roman Jakobson, ***"Closing Statement: Linguistics and Poetics"*** (1958), în T. A. Sebeok (ed.), **Style in Language**, Cambridge, Massachussetts, M.I.T. Press, 1960; retipărit, cu titlul ***"Linguistics and Poetics"***, în David Lodge (ed.), **Modern Criticism and Theory. A Reader**, London & New York, Longman, 1994 [1988], p. 50.

[8]V. S. T. Coleridge – capitolul XIV din **Biographia Literaria**, Oxford, Oxford University Press, 1907.

[9]V. Mihai Eminescu, ***"Archaeus"***, în **Poezii. Proză literară**, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1978, vol. II, p. 500.

[10]V. Claude Bremond, ***"The Morphology of the French Fairy Tale: The Ethical Model"***, în Heda Jason şi Dimitri Segal, **Patterns in Oral Literature**, The Hague, Mouton de Gruyter, 1977, p. 50:

Deterioration of A ------->Improvement of A
↑ thanks to
| worthy
| helper C--->Reward of helper C
because of unworthy villain B ---------->Punishment of villain B

[11]V. J.R.R. Tolkien, ***"On Fairy Stories"*** [1938], în **Tree and Leaf**, London, Unwin Books, George Allen & Unwin Ltd., 1964, p. 60.

[12]V. id., *ibid.*, toată secţiunea intitulată ***"Recovery, Escape, Consolation"***, pp. 50-61.

[13]Walter J. Ong argumentează convingător (în **Orality and Literacy. The Technologizing of the Word**, London-New York, Methuen, 1982) că toate formele artistice (ficţiunile) populare se organizează structural în funcţie de posibilităţile şi de limitele de expresie ale comunicării orale.

[14]Ne referim la posibilităţile de combinare a *funcţiilor* identificate de Propp (v. **Morfologia basmului** [1928], Bucureşti, Ed. Univers, 1970) drept componente fundamentale constante ale basmului arhetipal; 31 la număr, ele sînt definite ca acţiuni ale unui personaj, care sînt semnificative pentru desfăşurarea narativă ("împing naraţiunea înainte").

[15]Despre formulele stereotipe şi procedeele specifice de construire a frazelor (a discursului, în general), precum şi despre articularea funcţiilor stilistică şi poetică în basmul popular, v. Dumitru Irimia, **Introducere în stilistică**, Iaşi, Ed. Polirom, 1999, pp. 140-154.

[16]V. Jack Zipes, **Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales**, New York, Routledge, 1992[1979], capitolul ***"Might Makes Right"*** (pp. 20-40), apărut iniţial cu titlul ***"Breaking the Magic Spell: Politics and the Fairy Tale"*** în ***New German Critique***, 6 (1975), pp. 116-135.

[17]Cf. "A term used (in the context of children's literature) to describe works of fiction, written by a specific author (i.e. not traditional) and *usually novel-length* [s.n.], which involve the supernatural or some other unreal element. *Fantasy* is closely related to the traditional fairy story, which is orally transmitted." (Humphrey Carpenter & Mari Pritchard, **The Oxford Companion to Children's Literature**, Oxford, Oxford University Press, 1984). Pentru o prezentare mai detaliată, v. Sheila A. Egoff & Judith Saltman, **The New Republic of Childhood. A Critical Guide to Canadian Children's Literature in English** (Toronto, Oxford University Press, 1990, capitolul 8: ***"Fantasy"***) şi, negreşit, celebrul eseu, anterior citat, al lui J.R.R. Tolkien, ***"On Fairy Stories"*** (cu o secţiune intitulată ***"Fantasy"***).

[18] Despre relaţia *fantasy – children's literature*, cîteva observaţii interesante pot fi găsite spre finalul articolului lui Perry Nodelman ***"Some Presumptuous Generalizations about Fantasy"***, publicat în volumul colectiv **Only Connect. Readings on Children's Literature** (coordonat de Sheila Egoff, Gordon Stubbs, Ralph Ashley şi Wendy Sutton), Toronto-New York-Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 178. Pentru înţelegerea mai cuprinzătoare (şi sistematică) a conceptului de *literatură pentru copii*, credem că pot fi utile alte două studii din volumul citat mai sus (Peter Hunt, ***"Defining Children's Literature"***, respectiv, Julia Briggs, ***"Reading Children's Books"***), ca şi următoarele două titluri dintr-o bibliografie absolut copioasă pe acest subiect: Karin Lesnik-Oberstein, **Children's Literature: Criticism and the Fictional Child**, Oxford, Clarendon Press, 1994; Peter Hunt, **An Introduction to Children's Literature**, Oxford-New York, Oxford University Press, 1994.

BCUIASI

I. MEDII ŞI CODURI

1. BASMUL ŞI AVENTURA LITERARITĂŢII FASCINAŢIA CUVÎNTULUI-OBIECT

Inventarea şi folosirea pe scară largă a tiparului are consecinţe substanţiale şi spectaculoase asupra producerii-receptării formelor de artă verbală. La o privire mai atentă, "galaxia Gutenberg" îşi depăşeşte condiţia de sintagmă preţioasă şi se impune ca nume *potrivit* (adică foarte exact) pentru ceea ce reprezintă, pe drept cuvînt, o nouă eră în creaţia artistică; mutaţii profunde şi ireversibile restructurează (în cu totul alt context, într-un alt sistem) relaţiile *autor-operă*, *operă-receptor*, *autor-receptor*. Încercarea de a înţelege retrospectiv această revoluţie structurală şi funcţională este problematică, pentru că se tinde să se interpreteze trecutul prin grila unor criterii şi norme care-i sînt profund străine. Este greu să se facă abstracţie de un model cognitiv interiorizat şi asimilat de cîteva secole, este greu să se "uite" de autoritatea scris-cititului şi a tiparului, pentru a reconstitui (şi recupera, măcar teoretic) epoca revolută a oralităţii pure, neatinse de cunoaşterea şi de utilizarea (cvasi-generală şi sistematică) a altui tip de comunicare lingvistică. Adevărat, cultura contemporană, modelată tehnologic de răspîndirea în masă a telefonului, a radioului, a televiziunii şi a altor mijloace electronice, este, în bună măsură, orală – dar această oralitate, numită de Walter J. Ong[1] *oralitate secundară*, este fundamental diferită de *oralitatea primară*, pentru că există şi funcţionează graţie unei *viziuni* influenţate hotărîtor de scriere şi mai ales de tipar[2]. Că abordarea oralităţii se face de cele mai multe ori dintr-o perspectivă anacronică, fatalmente distorsionată de parametrii specifici ai "lentilei" prin care se urmăreşte fenomenul, o dovedeşte existenţa unor sintagme derutante, contradictorii (şi, totuşi, de mare circulaţie), precum *literatura orală*, *text oral*. Referindu-se la acestea, Walter J. Ong recurge la calificări destul de aspre: *oral literature* ("literatură orală") ar însemna *oral writing* ("scriere orală"), ceea ce este "un concept monstruos", "un termen cu totul absurd"; "să considerăm tradiţia orală [...] drept literatură orală e ca şi cum am considera caii automobile fără roţi"[3]. Aceeaşi obiecţie se aduce şi formulării "text oral", chiar dacă, din punct de vedere etimologic, *text* (cuvînt a cărui rădăcină are sensul "a ţese") este mai compatibil cu esenţa oralităţii, decît *literatura* (< *literae*), întrucît discursul

oral era conceput deseori ca rezultat al unei activităţi de "confecţie": "*rhapsoidein* [...] înseamnă de fapt în greacă 'a coase/a însăila cîntece unul de/lîngă altul'". Necazul cu termenul *text*, opinează Ong, este că el s-a impus ca nume pentru o realitate cu manifestare *vizuală*, pentru imaginea unui mesaj scris: "astăzi, cînd folosesc termenul 'text' pentru a desemna o rostire, literaţii şi-o reprezintă, de fapt, în analogie cu scrierea. În limbajul literaţilor, 'textul' povestirii redate de un individ aparţinînd unei culturi din spaţiul oralităţii primare este o formaţie regresivă: tot un cal definit ca automobil fără roţi."[4] În mod straniu (sau poate că ironic) unele facilităţi puse astăzi la dispoziţia amatorilor/consumatorilor de ficţiune, aşa-numitele *audio books* (cărţi transferate într-un mediu sonor prin lectura performată de regulă de un actor profesionist), ajung să ilustreze perfect (în aparenţă) formula *literatură orală*. În realitate, "oral" (mai exact, captat, fixat şi redat ca discurs/vorbire natural(ă) în mod artificial, cu mijloace tehnice) este, din punct de vedere fizic, numai modul de transfer al informaţiei, modul de livrare a textului; textul în sine este eminamente un produs al civilizaţiei scrisului, chiar dacă la receptare apare o incongruenţă: sînt recunoscute şi acceptate ca atare modele tipic scripturale, făcîndu-se abstracţie de suportul ocazional, care nu este specific textului. Oralitatea secundară recuperează (ca iluzii măcar) unele caracteristici ale oralităţii primare (mai ales capacitatea de a crea sentimentul de viaţă comunitară şi de a sugera empatia), dar ea este din greu tributară perspectivei influenţate, catalizate şi, în ultimă instanţă, modelate de tipar.

Ca produs al imaginaţiei cu statut privilegiat în culturile tradiţionale, basmul epitomizează trăsăturile care definesc oralitatea; dacă el îşi continuă existenţa (nu tocmai netulburat, dar eficient – şi cu atît mai remarcabil) şi după ce oralitatea este detronată şi înlăturată de literaritate, aceasta este o probă (*épreuve*) trecută cu succes, este o dovadă de vitalitate şi de adaptabilitate. Basmul oral este o celebrare a cuvîntului ca mod de acţiune, ca putere dinamică emanînd dintr-un organism viu şi prezent, care constituie/se instituie ca *umbilicus mundi*, centrul de iradiere a unui univers sonor. Povestitorul popular îşi stăpîneşte carismatic auditoriul, cu care stabileşte un contact direct şi pentru care, în virtutea unor abilităţi şi calităţi ieşite din comun, este concomitent: 1) *autor* cu statut interimar, ca deţinător, la un moment dat, al unui inventar de clişee, de module narative, şi al unui set de reguli, de posibilităţi combinatorii, alegînd să actualizeze, după propria-i voinţă şi conform instinctului său

artistic, anumite elemente din zestrea sa fabulatorie; 2) *narator*; este ochiul care "vede", inspirat, întîmplările şi vocea care le povesteşte[5]; 3) *basmul* însuşi, prototipul acestei identităţi sau consubstanţialităţi fiind Şeherezada; din momentul nefast care i-a adus celebritatea, ea trăieşte exclusiv graţie poveştii[6].

Dacă basmul popular, într-o realizare particulară, este rezultatul acţiunii conjugate a mijloacelor de exprimare verbală şi paraverbală[7] la care recurge povestitorul în funcţie (în mod considerabil) de nişte variabile afectiv-intelectuale, de opţiuni expresive personal(izat)e[8], devenite manifeste la diferite nivele ale limbii, basmul scris este un text - o ţesătură de cuvinte doar, redate prin semne convenţionale. Scrierea/tiparul transformă cuvîntul în obiect şi converteşte desfăşurarea temporală a poveştii fluide, mobile, discontinue, într-o realitate materială, fabricată, continuă, care este dispusă spaţial[9]. "Maşina de citit"[10] (= întreaga cultură scrisă, tipografică, dar şi electronică) tinde să reducă toată experienţa umană la dimensiunea vizuală şi această privilegiere a spaţiului face să se nască şi să se dezvolte strategii de controlare a poziţiei. Importanţa modului de dispunere în spaţiu a cuvintelor scrise devine atît de mare şi de acaparatoare, încît, în structurarea discursului, focarul de interes se mută evident dinspre pragmatică (modele favorizînd o performanţă superioară din partea vorbitorului) către sintaxă (modele care pot genera şi pune în valoare jocuri textuale).

Scrisul şi tiparul izolează, iar lectura este şi ea, de regulă, o operaţiune solitară[11]. Emiţătorul şi receptorul nu mai interacţionează nemijlocit şi în sincronie; pentru autorul textului publicul este întotdeauna o ficţiune şi contactul cu acesta o întîlnire amînată; în momentul lecturii (şi, în general, după încheierea procesului de scriere) nu are absolut nici o importanţă (sau relevanţă) unde este (dacă mai este), ce face sau ce se va fi întîmplat între timp cu autorul ca persoană. În acest sens, orice text este pasiv, inert, "mort". Lipsa de reacţie imediată nu înseamnă însă că în comunicare se instalează o ruptură absolută, definitivă. Cartea ca obiect disociază enunţul de enunţare şi dobîndeşte o autonomie suprapersonală; ea nu mai este proprietatea nimănui, nici măcar a autorului ei. Odată tipărită şi pusă în circulaţie, ea este a celui care o citeşte, atît timp cît durează lectura. După aceea, cititorul nu mai posedă textul, ci doar (atît cît este omeneşte posibil) reflexul lui dobîndit prin lectură. Paradoxul cărţii este că tocmai reificarea (care îi înăbuşă suflul vital) îi permite/garantează dăinuirea şi (re)învierea (chiar temporară) cu fiecare nouă lectură. Eroul memorabil al unui basm contemporan semnat de

Michael Ende – **Povestea fără sfîrşit/Die Unendliche Geschichte** – personaj care, nu întîmplător, se numeşte Bastian Balthasar Bux (*Buchs*?), descoperă miraculos secretul eternităţii textului. Fascinat de cărţi (şi mai ales de misterioasa carte a poveştii infinite, avînd ca emblemă imaginea şarpelui Ouroboros), el intră, neaşteptat, în poveste (se pomeneşte literalmente în spaţiul cărţii fermecate), şi-o apropriază şi apoi constată cu uimire: "În timpul cititului, am intrat şi eu în Povestea fără sfîrşit, dar cînd am ieşit din ea cartea dispăruse". Dacă în atmosfera grea de prevestiri dinaintea aventurii Bastian se întreabă "ce se întîmplă într-o carte cînd este închisă", ulterior el află că răspunsul este: "nimic". Obiectul inert prinde viaţă doar *în* şi *prin* cititor, iar fiecare lectură este unică şi irepetabilă[12]. Semioza infinită şi viaţa veşnică a poveştii se realizează printr-o continuă recitire şi reevaluare: "La Puişorul Lunii nu mai poţi ajunge şi a doua oară, asta-i adevărat atîta vreme cît ea e Puişorul Lunii. Dacă eşti însă în stare să-i dai un nume nou, atunci o vei revedea. Şi, ori de cîte ori vei izbuti, va fi de fiecare dată pentru prima şi singura oară."[13] Această posesie temporară şi singulară îi este revelată simbolic lui Bastian în final, cînd el nu mai găseşte cartea aventurilor consumate – pentru că, înţelege el acum, povestea fără sfîrşit "vine din Fantázia. Cine ştie, poate că în clipa aceasta o are altcineva în mînă şi o citeşte."[14]

Misterul şi paradoxul care marchează această pendulare a cărţii între moarte (inerţie) şi (re)însufleţire fascinează şi impune. Este cunoscut respectul plin de teamă al ne-/puţin ştiutorilor de carte faţă de un text scris. În culturile arhaice cuvîntul rostit creează lumi, iar numirea este un act de luare în stăpînire; cu atît mai mult este vrednic de veneraţie, aşadar, cuvîntul care "doarme" aparent inofensiv, "îngropat" în text, şi care poate fi activat ca prin minune prin intermediul unor semne bizare, care "lucrează" în mod cu totul enigmatic; scrierea este receptată ca magie. Necunoscutul atrage, uimeşte şi invită la circumspecţie pentru că puterea sa, din plin percepută, este imprevizibilă şi incontrolabilă. Fascinaţia exercitată de scriere este "povestită" (oarecum anecdotic) de interesanta evoluţie semantică a unui cuvînt folosit astăzi într-o accepţiune desacralizată, aproape frivolă uneori: engl. *glamour* ("farmec", "vrajă"; "vrăjitorie") provine, printr-o formă dialectală scoţiană a termenului mediu-englez *grammarye*, din *grammar* ("ştiinţă de carte"). Scrierea şi tiparul atrag atenţia asupra limbajului în sine; din *mijloc*, acesta devine *scop* (obiect al unui interes remarcabil, care îl transformă în vedetă), teren de speculaţii şi de experimente mai mult sau mai puţin bizare.

Ideea de idiom necunoscut care face mesajul inaccesibil este veche de cînd *hybris*-ul construirii turnului Babel a fost drastic sancţionat cu amestecarea limbilor. Dar necunoaşterea codului lingvistic nu este un obstacol absolut în comunicare, pentru că o limbă străină se poate învăţa şi însuşi; adevărat că această realizare nu este la îndemîna oricui, aşa că accesul la alte limbi decît cea maternă apare ca un dar miraculos. Şi mai demni de consideraţie sînt cei care înţeleg (eventual şi vorbesc) limbi magice, precum limba vieţuitoarelor fermecate sau limba fiinţelor supranaturale. Basmul modern aduce o perspectivă scripturală asupra limbii, revelată acum ca sistem de semne. J.R.R. Tolkien inventează cîteva limbi (*Westron*; *Elvish* < *Eldarin*, despărţită în *Quenya* şi *Sindarin*); cale de cîţiva ani buni, el le construieşte cu migală şi cu rigoare ştiinţifică, descriindu-le fonologia, lexicul, morfologia şi sintaxa în anexe care (editorial/tipografic) reprezintă aparatul critic al unei *opere de ficţiune* (**The Lord of the Rings**), avînd însă aplicabilitate şi la celelalte scrieri literare ale lui Tolkien, întrucît toate la un loc alcătuiesc o singură uriaşă (şi la propriu) *fantasy*. Limbile create în acest laborator lingvistic sînt perfect funcţionale; la diferite sesiuni de comunicări şi congrese consacrate lui Tolkien şi operei sale, unii vorbitori aleg să-şi susţină (cel puţin parţial) discursul în *Quenya*, de pildă; afişele, invitaţiile, cărţile de vizită etc. folosite cu/în diverse ocazii ştiinţifice şi/sau mondene patronate spiritual de autorul **Hobbit**-ului poartă inscripţii în limbile acestea imaginare, realizate cu caractere speciale, aparţinînd unor alfabete şi ele inventate (asemenea caractere apar, de altfel, pe coperta multor ediţii ale cărţilor lui Tolkien). Iar sumedenie de studii şi de articole (cît se poate de serioase şi de temeinice) analizează structura lingvistică a acestor idiomuri[15], ori scrierea şi tehnologiile de multiplicare (cvasi)automată/tipărire[16] folosite în universul ficţional rămas celebru sub numele de *Middle-earth*.

Uneori e suficient ca o operă de ficţiune să ofere, chiar şi în treacăt, date lacunare/foarte sumare despre o limbă – fie şi naturală, dar cumva insolită în ipostaza de *limbă* – pentru ca imaginaţia receptorului "să percuteze" şi să dea curs impulsului de a cerceta chestiunea mai îndeaproape (în glumă sau în serios). Sigur că Raymond Queneau nu poate ilustra nicicum pragul/modelul de reacţie al cititorului comun, dar este interesantă "investigaţia" sa (condusă cu morgă contrafăcută) avînd ca obiect comunicarea lingvistică între cîini, aşa cum ar fi ea sugerată într-o carte a lui Lewis Carroll[17]. Fascinaţia limbajului generează astfel, prin intermediul unei lumi ficţionale, un eseu

care confundă programatic realitatea cu ficţiunea şi care se desfăşoară concomitent pe două nivele stilistice: cel al demersului lingvistic, pur denotativ, şi cel al discursului artistic, debordînd de fantezie ironică[18].

Se poate întîmpla ca limbajul, ca orice obiect, să se strice. Cînd funcţiile lui se dereglează, el nu mai are, fireşte, capacitatea de a comunica şi rămîne o desfăşurare aleatorie de forme care şi-au pierdut conţinutul (sau legătura intimă cu acesta). "Atitudinile anglo-saxone" ale unui cunoscut personaj carrollian sînt reduse la nişte gesturi fără noimă, simptome ale unei deraieri semantice sugerate şi de alterarea onomastică: mesagerul Haigha nu este altcineva decît Iepurele de Martie (*the March Hare*) din aventura precedentă (**Alice's Adventures in Wonderland**). Şi în alte contexte ficţionale coruperea numelor semnalează o maladie a limbajului, care, la rîndul ei, dă seama de o dezordine profundă şi generalizată în interiorul fiinţei umane. Luptătorul-umbră din **Haroun and the Sea of Stories**, de Salman Rushdie, se exprimă curent doar în Abhinaya (limbajul gestual folosit în dansul clasic indian); cînd încearcă să emită sunete articulate, singurele vocabule pe care e în stare să le bolborosească, fără să ajungă să le facă să semnifice, sînt: "Gogogol", "Kafkafka". Deformarea numelor de scriitori celebri sugerează pierderea memoriei şi a reperelor culturale într-o lume ameninţată de distrugere prin anihilarea limbajului: Haroun şi tatăl său, povestitorul Rashid Khalifa, luptă împotriva lui Khattam-Shud ("sfîrşit", "terminat"), care este inamicul neînduplecat al vorbirii[19]. În **Povestea fără sfîrşit**, Fantázia, lumea basmelor, este ameninţată de dezastru, de invazia nimicului; în acest orizont al disoluţiei, trei figuri vag donquijoteşti îngînă un cîntec de lume, amintindu-şi ca prin ceaţă că l-au auzit cîndva, demult, de la un anume "Şexpir".

În era tiparului, tărîmul poveştilor este evident o lume concretă, obiectuală, expusă pericolului eroziunii; integritatea sa nu este garantată absolut decît în momentul înţelegerii că principiul dăinuirii sale este de natură esenţială, nu fenomenală. Condiţia veşniciei este, cum se afirmă în majoritatea basmelor moderne, păstrarea a ceea ce s-ar numi "*spiritul* poveştii", iar aceasta se poate realiza renunţînd la fetişizarea *formelor* ca variante "definitive", imuabile, împietrite. Dispoziţia ludică este o noutate în comparaţie cu basmul tradiţional, iar tratamentul fabulatoriu aplicat modelelor consacrate seamănă foarte mult a joc fantezist cu nişte cuburi, ori cu nişte piese Lego, înduplecate să închipuie noi configuraţii (neincluse în "repertoriu"), să spună

mai mult decît seria de poveşti cunoscute. Pentru aceasta, regula supremă pare a fi transformarea (pe orice cale) a textului din *lisible* în *scriptible*, luarea în răspăr a soluţiilor tipice/tipizate, a rezolvărilor comode şi neproblematice. În **Haroun and the Sea of Stories**, inventarul Aarne-Thompson este şăgalnic parodiat; astfel, sîntem informaţi la un moment dat că o anumită protagonistă a "Poveştii despre salvarea prinţesei, cota S/1001/ZHT/420/41(r)XI" şi-a tuns pletele de curînd, spre deosebire de eroina din "Povestea despre salvarea prinţesei, cota G/1001/RIM/777/M(w)I".[20] Tot în cheie parodică este folosit aici un procedeu de insolitare numit de Gianni Rodari "binom fantastic" (varianta "greşind poveştile")[21]: Bolo, prinţul din Kahani ("Poveste"), dispune întocmirea unor cronici ficţionale menite să-l introducă într-un *hall of fame* fabulos - "Bolo şi lîna de aur", "Bolo şi lampa fermecată", "Bolo marinarul", "Bolo şi Julieta", "Bolo în Ţara Minunilor". Cititorului i se atrage atenţia că orice poveste are o structură modulară; ea poate fi desfăcută în piesele constitutive şi apoi (eventual altfel) recompusă. Facerea poveştilor e văzută ca un proces tehnologic destul de sofisticat, dar uşor (= neproblematic) aplicabil odată ce succesiunea operaţiunilor necesare a fost însuşită: "Încheieri fericite? Am învăţat cum să le producem artificial"[22] spune un personaj cu o funcţie importantă în centrala de prelucrare a apei din Oceanul Poveştilor. Cititorului i se pune, aşadar, la dispoziţie un număr/set de piese (la nevoie, şi un mic îndrumar de tipul *How to...*), cu invitaţia (flatantă) de a-şi construi singur ficţiunea, după propriu-i plac. Aşa sînt concepute popularele *Macmillan Mazes*, publicaţii constînd într-un catalog de ilustraţii (însoţite de cîte o frază cu rol de "legendă", care situează sumar imaginea într-un context narativ), plus instrucţiuni de folosire (ca un ghid "pas cu pas"): se indică următoarea "mutare" ("du-te la pagina...") sau se prezintă posibilitatea de a alege între două direcţii de dezvoltare a acţiunii ("dacă vrei să..., du-te la pagina...; dacă te hotărăşti să..., mergi la pagina..."). Personajul principal este, fără îndoială, cititorul şi "cartea" îi spune acestuia *propria lui* poveste - aventura de a-şi croi drum prin acest labirint graţie competenţei sale, de care devine pe deplin conştient şi care îi dă încredere în sine.[23]

Un (alt) semn al fascinaţiei exercitate de limbajul reificat este criptofilia (ajungînd pînă la criptomanie), ca şi frenezia jocurilor lingvistice/(tipo)grafice favorizate de dimensiunea vizual-scriptică a unui text. Mesajul este codificat (încifrat) cu voluptate nu numai prin mijloace pur verbale. Pasaje tipărite cu caractere inversate în raport cu o axă verticală de simetrie (ca

inductori de *reflecţie* pe tema oglindirii) apar în **Through the Looking-Glass and What Alice Found There**, ca şi în **Povestea fără sfîrşit** – în al cărei titlu numele autorului (Ende) se reflectă la modul paradoxal-oximoronic: **Die un*end*liche Geschichte**/ Oglindirea, inversarea în funcţie de diferite puncte, axe şi plane de simetrie, precum şi alte tipuri de ordonare-regularizare-manipulare formală au fost preocupări constante pentru Lewis Carroll, toată viaţa sa. Corespondenţa lui privată cu admiratoare aflate la vîrsta copilăriei (acest dialog întreţinut consecvent şi cu fervoare pe terenul celor mai năstruşnice ipoteze şi comentarii fiind o altă formă de ficţiune/ficţionalizare) oferă o multitudine de exemple în acest sens: epistole scrise "în oglindă", în spirală, "de citit cu lupa", scrisori-rebus[24], scrisori "răsturnate" (în care cuvintele sînt scrise pe dos – de jos în sus şi de la dreapta la stînga)[25]; de altfel, autorul pretinde că şi facerea poemului **The Hunting of the Snark** a început tot cu sfîrşitul, adică ultimul vers ("For the Snark *was* a Boojum, you see") este primul care i-ar fi venit în minte[26]. Paratextele proprii la diferitele sale opere de ficţiune şi textele înseşi conţin caligrame, acrostihuri şi alte jocuri cu literele/fonemele, cu cuvintele, cu structurile sintactice şi cu logica[27]. Dar, probabil, găselniţa cu adevărat genială (şi cea mai faimoasă, fără doar şi poate) este inventarea aşa-numitelor *portmanteau words/mots-valises*, definite intratextual intradiegetic de personajul atotştiutor Humpty Dumpty în **Through the Looking-Glass** şi paratextual, de către autor, în prefaţa la **The Hunting of the Snark**. Dincolo de spectaculosul imediat – jucăuş, dar şi provocator – al acestor cuvinte confecţionate, se profilează, destul de neliniştitor, consecinţe mai grave ale supralicitării calităţii de obiect a limbajului; *impenetrabilitatea* de care face atîta caz, cu superbie, Humpty Dumpty reprezintă chiar anularea funcţiei referenţiale şi, în general, alterarea funcţională a limbajului, pentru că axa sintagmatică este ignorată; cuvintele rămîn importante exclusiv pentru asociaţiile pe care le pot activa în emiţător/receptor pe axa paradigmatică; arbitrarul este împins pînă la ultima limită şi comunicarea este compromisă.

La fel de abuzivă (şi de primejdioasă) este tentaţia contrară, a "hipersemnificării". Creditul absolut acordat motivării lingvistice (la orice nivel) şi miza excesivă pusă (mai ales la polul primirii/decodării mesajului) pe intenţionalitate şi transparenţă duc la supralicitare, la interpretări tendenţioase, care traduc/exprimă, de fapt, obsesii ale receptorului; acesta citeşte în mesaj mai mult (şi în ultimă instanţă *altceva*) decît a scris/s-a

gîndit să scrie emiţătorul. Experienţele destul de dure generate de ofensive zgomotoase, înverşunate şi deseori injuste, pornite de insurgenţi aparţinînd la varii grupuri (într-un fel sau altul) minoritare, au făcut, de pildă, ca societatea americană (mai ales), în virtutea spiritului democratic şi egalitar(ist) care o animă, să accepte şi chiar să întreţină condiţii favorabile pentru ca limbajul să devină teren de confruntare, argument combativ şi scut de apărare în dispute de natură extralingvistică. Notoria *political correctness* este un concept (şi o grijă) supraimpus(ă) limbajului de către un cod social, care îl dirijează şi îl controlează - acum mai aprig decît altădată, în alte împrejurări.[28] Dar, pentru că, mai devreme sau mai tîrziu, orice exces este sancţionat cu ironie şi ridiculizat, sigur că americanii au citit cu o anume satisfacţie răzbunătoare şi cu entuziasm o mostră de delicioasă (şi complice) subversivitate precum **Politically Correct Bedtime Stories**, *opera prima*[29] a unui scriitor tînăr şi fără inhibiţii - pe numele său James Finn Garner[30] - şi *best-seller* internaţional în 1994. Succesul acesta fulminant a dus, logic, la apariţia (un an mai tîrziu) a unui nou volum - **More Politically Correct Bedtime Stories**[31]. Poveştile lui Garner nu sînt rescrieri ale unor basme celebre numai la nivelul "ameliorărilor" ("din perspectivă doctrinară") efectuate în terminologie (Frumoasa Adormită/ Sleeping Beauty devine *"Sleeping Persun of Better-than-Average Attractiveness"*), dar tot conţinutul este remodelat şi reorientat, pentru a menaja (cu şarjată dedicaţie) susceptibilităţile cît mai multor potenţiali protestatari, înfuriaţi de mesajul "dominator" (la rigoare, "tiranic"), "sexist", "şovin" etc. al basmelor mai vechi, populare sau literare. Rezultatul acestei masive transformări este, firește, ilar; caricatura extremă reprezintă însă şi un avertisment împotriva pericolelor antrenate de deraierea limbajului.

Pe terenul basmului, influenţarea limbajului (ideologic, stilistic şi/sau narativ) de către codul cultural-social al unei epoci date este însă o noutate veche de cînd lumea. Fiecare model particular de societate îşi proiectează în operele de ficţiune temerile, obsesiile, tabuurile, interesele precumpănitoare şi marotele. În afara spaţiului cultural arhaic, basmul se prezintă ca o specie permeabilă la nou, la schimbare, şi receptivă (ocazional, chiar prea obedientă) faţă de exigenţele ce-i sînt adresate/ impuse. Înaintea finalităţii estetice de necontestat (pe care şi-a însuşit-o imediat ce gîndirea mitică a încetat să-şi pună amprenta la modul absolut asupra fiinţei umane), el răspunde unor necesităţi sau provocări extraartistice, care sînt reflexul unei anume mentalităţi, al unui ideal comportamental (standardizat),

al unei ideologii, al unei politici culturale, sau al unei politici pur şi simplu – de stat sau de grup. Succesiv, basmul suferă epurări sau se pomeneşte cu excrescenţe din cele mai ciudate, din diferite raţiuni, iar repertoriul "valabil" (adică nedeviant în raport cu morala epocii) de basme este canonizat (tacit sau explicit) de "directorii de opinie" (mai proeminenţi sau mai discreţi) din fiecare context specific. De exemplu, crunta/cruda mamă vitregă a Albei-ca-Zăpada este chiar mama ei naturală în povestea originală culeasă de fraţii Grimm; schimbarea este operată pe considerentul că un asemenea comportament aberant este nu numai atipic, ci şi de-a dreptul monstruos, cutremurător pentru sensibilitatea publicului burghez (în vremurile mai vechi – mărturie stau basmele tradiţionale – faptele şi atitudinile violente, ca şi orice alt tip de infracţiune socială/morală, deşi sînt infailibil condamnate şi pedepsite, sînt descrise într-o manieră directă, foarte *matter-of-fact*, fără să se dea semne de impresionabilitate, tocmai pentru că eroii de basm nu sînt *"persoane"*; identificarea receptorului cu personajul este un fenomen relativ tîrziu, apărut într-un context cultural dominat de carte, cînd cititorul tinde să-şi atenueze/anuleze solitudinea păşind în spaţiul ficţional). Cu grija de a preveni o reacţie defavorabilă din partea publicului, fraţii Grimm sînt foarte atenţi şi cu un alt text (poate mai) problematic – **Scufiţa Roşie**: versiunea lor este considerabil "îmblînzită" în comparaţie şi cu varianta cinică făcută anterior celebră de către Perrault, şi cu aceea ironic-satirică a lui Tieck, (re)dobîndind dimensiune reparatorie şi valoare compensatorie, securizantă prin intermediul a *două* încheieri fericite alternative. Avatarul victorian al **Frumoasei din pădurea adormită** este debarasat de finalul stînjenitor, *"improper"*, al poveştii originale, în care prinţesa naşte nu unul, ci chiar doi copii pentru că salvatorul ei, înainte de a o trezi din somnul cel de o sută de ani, îşi exprimă năvalnic, la modul foarte concret/fizic, admiraţia pentru frumuseţea ei răpitoare[32] (motivul acesta al violului este comentat de Roger Sale, care îl semnalează într-o variantă napolitană, ce trebuie să se fi păstrat mai aproape de prototip[33]); forţa persuasivă a basmului este exploatată în scopuri utilitare: George Cruikshank consideră că e nimerit să militeze pentru cumpătare prin intermediul basmului **Cenuşăreasa**, aşa încît nunta eroinei se dovedeşte a fi un prilej excepţional pentru a pune pe foc *toate* recipientele cu băuturi alcoolice din castel. Tot ce are legătură cu sexul, cu moartea, cu umorul frust, sau cu atitudini voluntare/spirit de iniţiativă din partea personajelor feminine este atent cenzurat de victorieni,

care promovează/susţin un model uman aseptic, cu o ţinută impecabilă în toate împrejurările, cu un echilibru emoţional perfect (trăgînd înspre placiditate) şi cu un foarte pronunţat (recte excesiv – pentru că rigid, "nerezonabil") simţ al respectabilităţii şi al datoriei. E de înţeles, aşadar, de ce în această perioadă impulsurile omeneşti naturale (mai mult sau mai puţin lăudabile) ale eroilor basmelor sînt trecute sub tăcere, iar basmul *prinţului* adormit de o vrajă nefastă şi readus la viaţă de o eroină activă este complet ignorat.

Am menţionat deja că în Anglia epocii puritane basmul trăieşte vremuri grele, întrucît el este literalmente suprimat. Spre deosebire de Franţa şi Germania, unde în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea sensibilitatea aristocraţiei, respectiv a noii clase de mijloc îşi însuşesc basmul treptat[34], în Anglia acesta este constrîns "să treacă în ilegalitate", să ducă o viaţă obscură, "în subterană": ori este prelucrat (pînă la desfigurare) şi transformat în povestioară didactică preamărind munca stăruitoare şi pioşenia, ori este "exilat" în broşurele de doi bani (la propriu şi la figurat – este vorba despre *chapbooks* şi *pennybooks*), care circulă numai în medii sociale inferioare, ori (pentru că zînele şi spiriduşii sînt o prezenţă absolut indezirabilă şi în literatura pentru adulţi, şi în literatura pentru copii)[35] basmul pătrunde insidios în intriga unor romane precum **Pamela** lui Richardson. Dacă basmul popular continuă să se bucure de o popularitate confortabilă în mediul ţărănesc, varianta sa literară trebuie să aştepte afirmarea romantismului pentru a fi legitimată/validată ca specie. Aşadar, atunci cînd (pe diferite dimensiuni) intră în coliziune cu specificul basmului, codul social îi blochează acestuia, fără scrupule, accesul la public(ul larg).

Pentru a exemplifica trans-/deformarea basmului de către un cod ideologic, invocăm aici cazul basmelor utopice din epoca Republicii de la Weimar – basme reprezentînd reeditarea unui experiment anterior cu cîteva decenii, în circumstanţe favorabile unei maniere cvasi-identice de recreare a ambelor modele consacrate (popular şi cult). Pe la 1920, cuvîntul de ordine pentru social-democraţii şi pentru comuniştii din Germania este revizuirea, refacerea tiparelor tradiţionale de basm din perspectiva socialistă; iniţiativa, după cum am mai spus, nu este deloc nouă: în anii '70 ai secolului al XIX-lea apăruseră cîteva încercări literare de acelaşi fel, dar ele rămăseseră fără ecou (cum spune o formulă celebră, "condiţiile nu erau coapte"). Basmul urmează deci să fie politizat[36] şi direcţionat către mase, fiind destinat (foarte interesant!) unei circulaţii orale. El trebuie

să se întoarcă la mase şi să redevină proprietatea poporului, în care calitate el are menirea de a forma/trezi conştiinţa politică în copii şi tineret, pentru ca aceştia să se angajeze în lupta împotriva exploatării. Speranţa, încrederea într-o lume mai bună, a dreptăţii şi a egalităţii, reprezintă cuvintele-cheie ale acestui curent (deocamdată paşnic) militant. Deşi cultivarea speranţei nu e deloc străină naturii originare a basmului, deşi numeroase poveşti din timpul Republicii de la Weimar au o valoare artistică de necontestat, experimentul eşuează: *a*) din *motive economice* – din cauza puterii slabe de cumpărare, tocmai publicul-ţintă, destinatarul mesajului, nu are acces la acesta, nu-şi poate permite să cumpere cărţi; *b*) ca urmare a *politicii culturale* promovate prin intermediul şcolilor şi al bibliotecilor publice – acestea împiedică sistematic pătrunderea noii literaturi în circuitul generalizat al cărţii; *c*) din cauza *pierderii suportului politic* din partea organizaţiilor de tineret ale SPD şi KPD; *d*) pentru că *raţiuni sentimentale* îi stau împotrivă – publicul larg, indiferent de vîrstă, este încă puternic ataşat afectiv de poveştile de odinioară şi rezistă obstinat tentativei basmelor nou-nouţe de a pune stăpînire exclusivă pe atenţia sa.

Odată precedentul creat, basmul – şi întreaga literatură pentru copii, în general – îngăduie noi forme de manipulare politică. În Germania, basmele – şi populare, şi cele literare (cu precădere basmele fraţilor Grimm) – sînt folosite de nazişti drept culoar (şi instrument) metaforic pentru răspîndirea şi înrădăcinarea doctrinei naţional-socialiste în minţile juvenile. În 1934, Adolf Hitler este consacrat în ipostaza eroică de cavaler fără pată şi prihană, de viteaz omorîtor de balauri, prin poemul **Der Drachentöter**, de Adolf Holst (un cunoscut autor de literatură pentru copii al vremii), poem publicat în ***Auerbachs Kinder-Kalendar***, un periodic pentru copii de mare popularitate, cu un tiraj substanţial. Cultul personalităţii *Führer*-ului este altoit cu nonşalanţă – şi fără prea multe dificultăţi – pe un teren pregătit de modelul exemplar al eroilor de basm şi de legendă (hagiografică), exploatează eficient reflexul condiţionat la carismă şi prestanţă marţială. Toată literatura destinată cititorilor de vîrstă fragedă este ideologizată în cheie fascistă şi se profită intens de tendinţa utopică (trăsătură definitorie pentru basm) pentru a glorifica minunile celui de-al treilea Reich. Reversul medaliei este că acest nefericit (şi de coşmar) succes este sancţionat după 1945 prin ostracizarea (e drept, doar pentru scurt timp) a basmelor "vinovate" de a fi propagat pe scară largă idei nocive. Unda de şoc reprezentată de falimentul dezastruos al experimentului nazist blochează în

Germania postbelică (e vorba despre RFG) orice alte inițiative de a înnoi basmul; stagnarea prudentă durează circa două decenii; abia la începutul anilor '70 scriitorii se încumetă să abordeze specia din nou de pe poziții "revoluționare" (în perspectivă estetică "doar"), căutînd soluții originale, ingenioase de adaptare a basmului la un context general incontestabil schimbat.

În țările socialiste însă, basmul nu e cruțat de experimente și de inovații cu resort extraartistic; conceptul de basm proletar este implantat hotărît și fără întîrziere și în România de după cel de-al doilea război mondial, iar necesitatea promovării lui este declarată sarcină de partid – și o prioritate în cadrul eforturilor susținute de a stîrpi racilele sistemului social anterior. Se admite – cu bravă onestitate și cu un lăudabil simț de răspundere – că basmul nu s-a debarasat încă de unele păcate remanente din vechiul regim, *dar*, pentru că trebuie negreșit "să rămînă o armă în mîna poporului"[37], se cere ca basmul popular să fie transformat radical; în paralel cu această prelucrare (pentru care, desigur, se dau îndrumări și indicații prețioase), se recomandă crearea unui basm cult inspirat – paradoxal pentru natura esențială a speciei – din *realitățile* societății socialiste. Nici ideile, nici metodele și nici formulele alese nu sînt noi; sub influența modelelor literare importate cu entuziasm (și cu desăvîrșire necritic) din Uniunea Sovietică (unde proliferaseră tot fără discernămînt estetic), se scriu febril basme peste basme – cu totul demne de uitare și, de altfel, deja trecute, de atunci, prin proba necruțătoare a timpului.

Aventura literarității, reificarea limbajului transformă basmul în mod profund și ireversibil. Instituit drept instrument de persuasiune/manipulare ori bun de consum, el pare să fi coborît definitiv în profan; accentul se mută dinspre intensitate, calitate, dăinuire, structuri ordonate, arhetip, simbol, supunere la tradiție, către extensivitate, obsesia cantității, efemeritate, inconstanță, polimorfism, experimentalism, cultul noutății (oricît de pasagere). Ca mai întotdeauna, consecințele schimbării sînt și bune, și rele – și asta nu oprește lumea în loc. Dimpotrivă, grație disputelor și controverselor, viața devine mai alertă, mai colorată, mai pasionantă. Formele de artă verbală – și basmul printre ele – au un pronunțat caracter agonistic[38], oferă cîmp de manifestare (în formă sublimată) instinctului uman de confruntare; literaritatea deschide o perspectivă mai cuprinzătoare și mai complex *structurată* asupra lumii exterioare și interioare, permite extinderea combativității, a spiritului competitiv, la nivelele sintactic și pragmatic.

2. ÎNTRE CUVÎNT ŞI IMAGINE
DILEMA BASMELOR ILUSTRATE

Epoca pe care o trăim este copios dominată de ofensiva vizualului, care pur şi simplu invadează comunicarea şi care tinde să împingă spre periferie modelul literarităţii; cuvîntul scris pierde din ce în ce mai mult teren în favoarea imaginilor ce "ne bombardează din zori şi pînă noaptea"[39]. Oarecum bizar – sau numai ironic – este faptul că tocmai tiparul este cel care a împins componenta vizuală a experienţei pînă la extrem, făcînd să se estompeze celelalte tipuri de percepţie; deriva modelului comunicativ autocrat care a traversat cu succes cîteva secole pare acum, dintr-o anume perspectivă, un fel de *poetic justice*: tiparul este ameninţat să piară pre propria sa limbă. Într-un sens foarte elementar, scrierea/tiparul *este* comunicare vizuală; dar, "deşi multe alfabete au fost la origine reprezentări picturale ale realităţii, mai tîrziu ele au devenit un set de semne mai mult sau mai puţin arbitrare".[40] Această abstractizare progresivă are potenţial alienant ("dezumanizant") – scrierea, spre deosebire de vorbire, este inumană, opinează critic Platon[41], însă, paradoxal, după cum s-a demonstrat[42], deşi pare să-l prefere, deşi îl susţine teoretic, epistemologia platoniciană respinge în fapt modelul de comunicare de la baza culturii orale (reprezentată de poeţi, cărora Platon le refuză accesul în Republica sa); lumea ideală platonică este vizibil detaşată de lumea vie a oamenilor, iar însuşi conceptul de *idee* privilegiază văzul, fiind denumit cu un termen care se trage din aceeaşi rădăcină ca şi lat. *video,-ēre*. Aşadar, acceptată cu entuziasm, cu rezerve, ori de-a dreptul hulită, scrierea se înrădăcinează tot mai profund şi generalizat în conştiinţe şi în habitudini. Slăbiciunea umană pentru concret nu este însă redusă la tăcere; atunci cînd formele/semnele (tipo)grafice ajung să pară prea "seci", prea abstracte, ele sînt reintegrate ocazional unei viziuni picturale, ce le transformă în inflorescenţe luxuriante, în chipuri de animale reale sau de monştri nemaivăzuţi, în imagini reprezentînd obiecte sau persoane. Mai tîrziu, cînd în cîmpul vizual începe să se cuprindă drept canava pagina întreagă şi chiar cartea în totalitate, ca obiect tridimensional, "fantomele" scripturale se alcătuiesc din litere, în interiorul relaţiei spaţiale dinamice dintre *plinuri* (literele) şi *goluri* (spaţiile albe); aşa iau fiinţă, de pildă, caligramele.

În comparaţie cu un cod scriptural, imaginea prezintă nişte avantaje, sau, mai bine spus, nişte însuşiri care, în *anumite* condiţii, o fac mai accesibilă şi mai performantă la testul efortului

minim. În primul rînd, imaginea este mai *atractivă*, mai spectaculoasă (în sensul imediat al cuvîntului)[43]; apoi, ea prezintă mai multă *comoditate* (receptorul e scutit de un efort personal de reprezentare a unui obiect), un grad sporit de *flexibilitate* (pentru că ar permite o gamă mai largă de interpretări, de "poveşti")[44] şi *universalitate* (ea depăşeşte barierele codului lingvistic: un text poate fi citit numai dacă receptorul cunoaşte limba în care acesta a fost scris; se poate recurge la traducere, dar aceasta, vrînd-nevrînd, este un filtru semantic mai mult sau mai puţin discret); se mai spune (adevărat, mai ales de către fotografi, deci în interiorul unui discurs marcat subiectiv de tentaţia unei pledoarii *pro domo*) că "o imagine valorează cît o mie de cuvinte", deci ea ar fi mai economic semnificativă, mai *expresivă*; în fine, o imagine creează mai uşor şi mai statornic senzaţia de *empatie* şi tradiţional i se acordă mai multă *credibilitate* – oamenii sînt înclinaţi să fie convinşi de adevărul lucrurilor pe care le văd cu propriii lor ochi, deşi, pe de o parte, văzul poate să (se) înşele, ca orice alt simţ (ba chiar, în ale sale **Observations sur le Cid**, Scudéry califică văzul drept "celui de tous les sens le plus facile à decevoir"); pe de altă parte comunicarea vizuală, oricît de naturală, de spontană, de nesofisticată ar părea, se desfăşoară şi ea în baza unui cod, a unei convenţii, este planificată şi este/poate fi o modalitate (eficientă) de manipulare.

De obicei, cuvîntul şi imaginea sînt analizate în perspectivă contrastantă, evidenţiindu-se într-atît deosebirile (majore) dintre ele, încît ar părea că implicaţia logică imediată e statuarea lor nu doar ca lumi esenţial diferite una de cealaltă, ci şi incompatibile. Astfel, se remarcă (în mod just) că limbajul verbal are un înalt grad de generalitate, este un cod în mare măsură *nedeterminat* şi, pentru construirea semnificaţiei, cere o participare activă şi intensă din partea receptorului, în timp ce limbajul vizual este un cod specific şi particular, *determinat* de materialul pe care îl foloseşte; cuvintele *reprezintă* lumi imaginare absente; imaginile *prezintă* lumi, proiectează prezenţe.[45] În terminologia lui Peirce, limbajul verbal este simbolic; limbajul vizual este iconic, înregistrează aspecte (mai mult sau mai puţin recognoscibile) ale contextului. Comunicarea verbală tinde către monolog, către "spunere" (orală sau în scris), către povestirea unor evenimente petrecute "atunci şi acolo"; comunicarea vizuală tinde către dialog, către dramatizare, către prezentarea unor fapte care au loc "aici şi acum". De asemenea, este notorie distincţia care se face dintotdeauna între artele temporale (precum muzica, poezia

orală) şi artele spaţiale (pictura, arhitectura). În realitate, lucrurile nu sînt chiar atît de uşor şi de tranşant clasificabile; "concepţia potrivit căreia cuvintele au o desfăşurare lineară şi ilustraţiile una pur spaţială este extrem de simplistă. Nu am putea citi cuvintele dacă nu am putea interpreta simbolurile vizuale care le ţin locul pe hîrtie; cititul este în sine un act de percepţie vizuală."[46] În mod evident, orice text scris (ca să nu mai vorbim de carte) oferă o imagine desfăşurată în spaţiu (ceea ce şi permite tot felul de asociaţii (ca similitudini sau contraste), ecouri şi "corespondenţe" între diferitele sale părţi. În afară de actul mecanic al citirii, ca descifrare lineară, în timp, a literelor/cuvintelor şi a sensurilor lor, lectura ca proces comprehensiv are şi o funcţi(onalitat)e "holistică", destinată să adauge informaţiei selectate la un moment dat procesarea informaţiilor primite anterior şi actualizate, aduse în simultaneitate prin mecanismul rememorării.[47] Pe de altă parte, cercetări ştiinţifice relativ recente au făcut o descoperire ce impune o revizuire drastică a părerii excesiv de flatante pe care o avem despre capacitatea noastră de a procesa informaţia achiziţionată prin intermediul analizatorului vizual: se pare că, la prima vedere, ochiul uman nu poate reţine atîtea amănunte cîte ne închipuim noi; cuprindem cu privirea o imagine generală înceţoşată, vagă, din care sînt distinse cu claritate doar cîteva zone infime: mai exact, aria totală de percepţie clară reprezintă mai puţin de 1% din întregul cîmp vizual.[48] Vederea unui obiect (sau a reprezentării lui bidimensionale) este, de fapt, o sumă de percepţii momentane succesive, desfăşurate deci în timp – şi încă într-un timp destul de îndelungat. Ochiul are nevoie de răgaz pentru a scana o imagine – un proces analog cu lectura unui text scris. Se vorbeşte aşadar întemeiat despre însuşirea informaţiei vizuale în termeni specifici analizei limbajului verbal: pentru a putea "citi o imagine"[49], trebuie să-i cunoaştem codul, convenţiile, "gramatica"[50], avem nevoie de o competenţă (însuşită prin învăţare şi exerciţiu) care se numeşte *visual literacy*[51], ştiinţa/priceperea de a decoda mesajele încifrate în imagini.

Ca şi în cazul mesajelor verbale (dar în mai mare măsură), mesajul vehiculat de imagine poate fi distorsionat şi obscurizat de interferenţe întîmplătoare – aşa-numitele "zgomote"; imaginile sînt mai vulnerabile, pentru că sînt mai dependente de codul pe care îl folosesc, precum şi de context. Gombrich dă exemplul mozaicului pompeian *Cave Canem*; imaginea în sine, detaşată de orice alt tip de informaţie, poate fi decodată în mai multe feluri (unele de-a dreptul ciudate ori ilare pentru noi, întrucît

cunoaştem mult prea bine "adevărul"): anunţ publicitar ("cîine de vînzare"); *logo* pentru cabinetul unui doctor veterinar; firmă pentru un local de alimentaţie publică ("La cîinele negru") ş.a.m.d.[52] Pentru a citi "corect" o imagine, e nevoie de informaţie suplimentară, care poate parveni pe diferite căi (cel mai adesea, pe cale verbală). Folosirea concomitentă a două canale independente măreşte şansele unei decodări adecvate a mesajului. Nu de puţine ori este esenţială prezenţa unui "titlu" (*caption*) - o "legendă", o explicaţie care ancorează imaginea într-o anume zonă semnificativă. În comparaţie cu sfera utilitară, pe terenul artei relaţia dintre cuvînt şi imagine este mai complexă şi mai complicată: conceptul de lectura *corectă* nu mai este operaţional aici, deşi se poate vorbi (şi se vorbeşte) despre lectura "adecvată", "plauzibilă" ; dar este mai greu (sau aproape imposibil) să se instituie criterii de valabilitate, principii infailibile pe baza cărora să calificăm o lectură drept aberantă, *ne*adecvată, reversul medaliei fiind eventualitatea/posibilitatea ca (în virtutea aceluiaşi drept la libertatea de interpretare) însăşi legitimitatea acestei diagnosticări/calificări să fie pusă la îndoială, contestată, ridiculizată ş.a.m.d. Informaţia suplimentară are, teoretic, rolul de a orienta decodarea mesajului transmis de imagine, dar nu mai determină această operaţiune în mod hotărîtor: receptorul e conştient că nu e obligat să ţină cont de ea, aşa că poate alege s-o ignore. În acest caz, ignorarea este o opţiune, nu o lacună informaţională; înainte însă de a o refuza, receptorul are în vedere potenţialul semnificativ implicat/sugerat de informaţia respectivă.

Imaginile sînt prin excelenţă descriptive şi deseori sînt folosite ca un mod de concretizare a unor informaţii vagi, *informe* (sub raport fizic), simţite ca incomplete şi insuficiente, pe care le comunică un text scris sau întăresc, susţin textul prin mijloace specifice, sînt nişte ferestre/praguri ce se deschid către o lume posibilă: ilustraţiile lui Tenniel care prezintă momentele-limită ale trecerii lui Alice prin oglindă sînt plasate în ediţia originală pe feţele aceleiaşi file[53] (cu excepţia înfăţişării eroinei, a doua imagine, cu tot cu semnătura ilustratorului, este reflexul enantiomorf al celei dintîi), într-o tentativă evidentă de figurare concret-spaţială a obiectului care mediază tranziţia magică. Mişcarea inversă/reciprocă, revenirea din Lumea Oglinzii, care nu mai este lină, aproape insesizabilă şi iluzorie, ci violentă şi deziluzionantă, este redată printr-o altă pereche de ilustraţii; acestea nu mai mizează pe jocul inversării, ci pe o fantomatică şi repede dezminţită suprapunere formală, mediul nemaifiind oglinda multiplicatoare de imagini şi înşelătoare, ci o lunetă ce

urmează să fie reglată, pentru a permite accesul la o imagine unică şi precisă, *exactă*, "adevărată": fiinţa/figura lui Kitty (pisicuţa neagră) "se developează" din conturul cvasi-coincident al piesei de şah ce o reprezintă pe Regina Roşie, sugerînd astfel (împreună cu indici verbali din textul carrollian – de pildă, titlul capitolului XI) *trezirea*. Ilustraţia poate ajuta la înţelegerea textului într-o perspectivă mai generală, mai cuprinzătoare; descifrarea unui mesaj verbal este un proces integrator: începe cu detaliile şi parcurge cîmpul de investigaţie la modul aditiv şi sintetic; decodarea mesajului transmis de o imagine urmează o traiectorie inversă, dinspre întreg către părţile componente, spre amănunte, proces care poate să fie facilitat şi organizat prin intermediul textului: acesta focalizează atenţia receptorului asupra unor anumite elemente, iar imaginea, din prezentativă, simplu picturală, devine descriptivă, asertivă.[54] Cuvîntul oferă ceea ce imaginea nu poate exprima pe cont propriu, iar imaginea aduce o perspectivă inaccesibilă cuvîntului; textul întreg al cărţii ilustrate este rezultatul colaborării a două coduri complementare: unul digital (codul lingvistic), celălalt analog (codul pictural).[55] Ilustraţiile autorului la **Le Petit Prince**, pe lîngă vizualizarea unor date de ordin fizic referitoare la personajul titular (date care intră în subtilă rezonanţă cu sumarul, abia schiţatul context situaţional), în cel puţin două puncte ale poveştii nu doar *precizează* informaţia furnizată de textul scris, ci o *definesc* fundamental în singurul mod cu adevărat eficient: ne referim la testul de imaginaţie ("le boa fermé" – "le boa ouvert"), respectiv, la ultimele două desene din carte, gîndite să se suprapună pentru a evidenţia astfel diferenţa calitativă dintre ele (la rigoare, avînd în vedere mesajul explicit din finalul textului verbal, putem presupune că, într-un mod secret, subiacent, ultima imagine – peisajul(-)*deşert*, lipsit de prezenţa micului prinţ – este pentru cititor "un boa fermé"). Şi Rudyard Kipling şi-a gîndit poveştile[56] ca dublet *cuvînt-imagine*. Fiecare text, plin de vervă, are ca emblemă (= *mise en abyme*) foarte elaborată o ilustraţie în care se cuprind toate detaliile importante ale povestirii. Imaginea-oglindă a textului poartă cu sine o "legendă"/*caption* copioasă (aproape un rezumat al poveştii celei mari), în care receptorului prim – interlocutorul intratextual constant "semnalat" prin apelativul *dearest* – i se atrage atenţia asupra elementelor de maximă importanţă pentru desfăşurarea acţiunii (elemente care sînt desenate toate cu egală minuţie). În **The Rose and the Ring. A Fire-side Pantomime for Great and Small Children**, unul dintre basmele de Crăciun ale lui W. M. Thackeray, textul

adastă, cînd şi cînd, pentru a comenta pe îndelete ilustraţiile (cu trăsături pronunţat caricaturale) realizate chiar de autor: "Capitolul I: Arată familia regală luînd micul dejun. Acesta e Valoroso al XXIV-lea, regele Paflagoniei, aşezat la masa cu micul dejun regal, împreună cu regina şi cu singura lor fiică. Tocmai a primit o scrisoare care anunţă pe Maiestatea-Sa că urmează să primească vizita prinţului Bulbo, moştenitorul lui Padella, regele din Crim Tartary[57]. Observaţi încîntarea de pe chipul regesc al monarhului [tautologia este semnul ironiei]. Este aşa de absorbit de citirea scrisorii, că lasă să se răcească ouăle fierte [12 la număr!] de pe masă, iar augustele-i brioşe rămîn nebăgate în seamă."

Însă, în pofida statismului derivînd din condiţia mediului pe care îl foloseşte, o imagine poate (năzui) să exprime mişcarea, acţiunea, schimbarea, evoluţia. Pentru aceasta ea trebuie să apeleze la artificii: ori face uz de convenţiile de reprezentare, ori recurge la contextualizare – deci la concursul/colaborarea altui cod. Iluzia mişcării se poate realiza prin trucuri compoziţionale; în general, dinamismul este asociat cu dezechilibrul, cu asimetria – o corabie înclinată, plasată către marginea unui tablou, este percepută ca fiind în mişcare[58]. La fel de bine se pot utiliza elemente particulare de "scriitură" plastică, precum în *comic books/bandes dessinées*, unde siluetele eroilor sînt însoţite de tot felul de linii tremurate, zigzagate, fragmentate, radiale etc., care sugerează un tip de mişcare sau altul; întîlnirile nemiloase dintre structura mai fragilă a corpurilor animale şi suprafeţele obiectelor (mult) mai dure sînt invariabil "însemnate", "etichetate" cu steluţe şi alte asemenea mărci ale perplexităţii/durerii/exasperării, la fel cum nedumeririle sînt simbolizate de semne de întrebare (de dimensiuni variabile) – semne convenţionale din sistemul concurent! – inserate nonşalant în spaţiul care aparţine, de drept, imaginii. Uneori, chiar în tratarea picturală realistă a unei întîmplări, apar inadvertenţe voite, cu rol de semnal: după ce îşi pune fulgarinul mamei şi pleacă în zbor să-şi regăsească (şi să-şi recupereze) sora răpită de goblini, Ida din **Outside Over There** de Maurice Sendak are la un moment dat o poziţie ciudată în aer, nicidecum îngăduită de anatomia umană; în decursul aventurii fantastice a lui Max din **Where the Wild Things Are**, camera lui înregistrează însemnate fluctuaţii cromatice, iar dimensiunile pieselor de mobilier, ca şi raporturile dintre aceste obiecte variază în consonanţă cu succesiunea stărilor psihice ale eroului, cu modul în care el se raportează la ceea ce îl înconjoară (=realitatea concretă, materială, sau realitatea imaginară); în **Little Red**

Riding Hood ilustrată de Jonathan Langley, variaţii groteşti ale figurilor (umane sau animaliere) care fac parte din decorul camerei bunicii funcţionează anticipativ, ca un fel de "indicatori de pericol", marcînd progresia diegezei într-o direcţie tragică – dar numai pentru receptorul-complice al autorului, pentru că eroina se arată perfect opacă la aceste avertismente încifrate.

Contextualizarea poate fi "externă", de natura eterogenă (atunci cînd o imagine participă la semnificaţie într-o calitate, într-un rol ce i se atribuie prin intermediul unui cod substanţial diferit de cel propriu ei – cod verbal, cultural, ideologic), sau "internă", de natură omogenă (cînd imaginea este integrată într-o suită de reprezentări vizuale care corespund unor momente diferite din desfăşurarea unei acţiuni). "Povestea în imagini" (*continuous narrative*)[59] este un procedeu larg răspîndit, de multă vreme, folosit mai ales în zugrăvirea de biserici. În acest caz, o contribuţie importantă în/la decodare o are cunoaşterea în prealabil a povestirii respective, realizată pe alte căi (de obicei, comunicare orală), deci contextualizarea externă. Parcurgerea comprehensivă a suitei picturale este, de fapt, o lectură de recunoaştere, un demers de identificare în forma nouă a unui conţinut deja interiorizat. Aceasta este, în bună măsură, situaţia ediţiilor (bogat/exclusiv) ilustrate ale poveştilor tradiţionale de mare circulaţie. Aici, o importanţă hotărîtoare o prezintă personalitatea creatoare a artistului plastic, forţa lui de persuasiune şi capacitatea problematizantă a viziunii sale particulare asupra unui text oral/scris care este un bun public. Altfel, oricît de aproape ar fi de perfecţiunea formală, dacă nu spun nimic nou, prin ele înseşi, ilustraţiile nu sînt eficiente, în sensul că nu provoacă fantezia receptorului şi-atunci păcătuiesc prin aceea că încurajează o lectură leneşă (împotriva căreia Bruno Bettelheim, de exemplu, se pronunţă cu vehemenţă, numind-o "distracţie găunoasă"[60]). Dacă dublează redundant (şi deloc memorabil) textul scris, ilustraţiile devin "invizibile", nu pentru că nu le putem vedea, ci pentru că le trecem cu vederea; cuvintele sînt la cîrmă, ele domină, iar imaginile, deşi se pot întinde fastidios pe un spaţiu mai întins, sînt secundare, puterea lor de a participa efectiv la producerea de sens este iluzorie; acest fenomen este numit "efectul Caxton"[61], după numele celui care, în 1483, a pus în circulaţie ediţia ilustrată a **Fabulelor** lui Esop, inaugurînd o tradiţie a ilustraţiei de carte în ipostaza *chapbook*.

Capcana ilustrării simpliste şi prea obediente faţă de autoritatea textului şi faţă de convenţiile confortabile ale mediului ales face destule victime, unele dintre ele voluntare, în baza unui anumit sistem de priorităţi: ilustratorul poate accepta şi duce la bun

sfîrşit mai multe comenzi într-un timp mai scurt, cîştigă astfel mai mulţi bani şi îşi poate permite să lucreze mai ieftin; consumatorul este mulţumit să achiziţioneze produse cu un preţ mai scăzut; iar intermediarii implicaţi în comerţul de carte veghează ca toată lumea să fie mulţumită. Ilustraţia nu este pur decorativă şi redundantă dacă ilustratorul are suficient fler şi imaginaţie ca să identifice "golurile" dintr-o povest(ir)e, punctele în care discursul lui propriu se poate insera pentru *a spune* cu adevărat ceva original. Dar artistul plastic poate să nu fie interesat în a-şi găsi un loc *în* textul verbal, ci să-l folosească pe acesta ca pre(-)text pentru o aventură creatoare personală. Aşa procedează Salvador Dali cînd ilustrează **Alice's Adventures in Wonderland**: vădit atras şi interesat de discursul lui Carroll, el desfăşoară fără complexe discursul *lui* propriu; cele două vorbiri sînt mai tot timpul paralele, ceea ce nu pare să-l tulbure prea mult. Cu toate acestea, textele (textul scris şi textul pictural) nu distonează, nu sînt disjuncte, ci sînt complementare, iar "dialogul" rezultat urmează o logică foarte specială, fantezistă, uneori absurdă, dar mereu fermecător de vie şi semnificativă la modul paradoxal.

Multă vreme (şi, cu rarissime excepţii, pe bună dreptate) ilustratorii de carte au fost consideraţi artişti de mîna a doua, al căror meşteşug le îngăduie să paraziteze un text cu statut deja bine stabilit – eventual cu o faimă de mult şi definitiv cucerită. Este de înţeles deci consecvenţa cu care, decenii la rînd, sînt păstrate convenţii de reprezentare grafică/picturală: *a)* induse de stereotipii culturale care asortează calităţile morale cu cele fizice, pe principiul coincidenţei calitative (eroii negativi au o prezenţă fizică repugnantă, cei pozitivi au o înfăţişare fără cusur, modelată, fireşte, de canonul estetic al vremii); *b)* întărite de adăugarea-standard a unor detalii de "coloratură", pe criterii afective, după preferinţe nemotivate raţional (o eroină serafică are, fără doar şi poate, părul lung şi blond); *c)* generate de liniile de forţă ale mentalităţii epocii (personajele feminine sînt distribuite în roluri pasive, cele masculine în roluri active; orice manifestare neortodoxă antrenează atribuirea de trăsături specifice sexului opus: vrăjitoarele, femei prin excelenţă hotărîte, perseverente, temperamentale, sînt bănuite constant de un exces de hormoni masculini, drept care mai mereu au măcar o umbră de mustaţă). Exemplul tipic de aplicare mecanică şi nediscriminatorie a acestor clişee – ceea ce duce la inadvertenţe grave (deşi acceptate/trecute senin cu vederea de către destui consumatori) – este reprezentarea mamei vitrege a Albei-ca-Zăpada, conform principiului "arată aşa cum este (în interior)".

Pentru că ea este personajul negativ al basmului, i se atribuie cel mai adesea un aspect fizic în flagrantă (şi disfuncţională) contradicţie cu premisa esenţială: ea *este* (*trebuie* sa fie) frumoasă – şi încă de o frumuseţe dominatoare, înrobitoare, periculoasă (pentru că e amăgitoare, e în antinomie cu fiinţa ei adevărată). Or, cu o frecvenţă uimitoare, în ilustraţii regina are o asemănare frapantă cu vrăjitoarele şi cu personajele masculine de/cu autoritate: trăsături ferme, aspre, sprîncene groase şi încruntate, nas coroiat (sau drept, dar impozant), bărbie pătrată; în cel mai bun caz, ea este chipeşă (ca un bărbat), lăsînd să se citească o fire aprigă, nestăpînită, leonină, despotică. În acest sens, ilustraţiile spun o poveste aproape de necrezut: pare că regina îşi impune voinţa nu prin puterea de seducţie (precum aflăm din povestea originală), ci printr-un concurs de împrejurări care o favorizează: toţi cei din jurul ei sînt stupizi şi/sau laşi. Drept exemplu de deviere (fericită) de la această tendinţă cvasi-generală, Perry Nodelman[62] citează versiunea graficienei Trina Schart Hyman, în care, respectîndu-se logica poveştii, regina este de o frumuseţe irezistibilă; blondă, plină de farmec acaparator şi intoxicant, ea aminteşte de un *sex-symbol* hollywood-ian. Concluzia ar fi că nu întotdeauna ilustratorul citeşte povestea cu atenţie; sau poate că nu are curaj să meargă contra curentului tradiţiei; conformarea lui cu prioritate la un cod exterior textului (ignorînd ce spune acesta) este o nedreptate (şi o infracţiune) faţă de text – realitatea al cărei reflex se presupune că este imaginea. În realitate, această subminare (involuntară) este atenuată de corecţia (mult mai viguroasă) realizată de textul verbal, care discreditează aserţiunile "greşite" ale ilustraţiilor.

Cu siguranţă, în secolul nostru ilustraţia de carte nu mai pare să accepte statutul de subordonat; tentativele de emancipare de sub dominaţia textului scris sînt tot mai numeroase şi mai variate ca direcţie de atac; disputa "teritorială" se rezolvă uneori (provizoriu) cu victoria aparentă a componentei vizuale: apar cărţi ilustrate în care textul se retrage/restrînge tot mai mult, dispărînd (aproape) cu totul. Dar schimbarea raportului de forţe este iluzorie, "propăşirea" excesivă a imaginii (în dauna cuvîntului) fiind doar o formă specioasă a sindromului Caxton; de fapt, imaginea este contextualizată (= ajutată să semnifice) fie prin intermediul poveştii (orale sau scrise), care e atît de bine cunoscută, încît prezenţa ei efectivă este superfluă, fie doar cu ajutorul discret, dar preţios al cuvintelor exilate în titlu sau în laconice prezentări (uneori variante – eventual drastic – abreviate ale textului-punct de plecare) tipărite într-o margine/într-un colţ

a(l) paginii. Fără doar şi poate, cuvîntul şi imaginea se află într-o relaţie de interdependenţă în cărţile ilustrate, relaţie care poate fi una senină, de colaborare, sau una tensionată; cuvîntul şi imaginea nu sînt axiomatic destinate să convieţuiască paşnic – confruntarea pentru cucerirea/apărarea poziţiei poate fi foarte dură. Ilustraţiile aleg uneori să devieze subversiv de la linia pe care o urmează textul, sau chiar să contrazică pe faţă orientarea respectivă, spunînd intenţionat, programat, o *altă* poveste. Această intertextualitate (internă) pune receptorul în dilemă; fiecare dintre cele două discursuri concurente încearcă să domine disputa; dacă receptorul este interesat sau nu să decidă "cine are dreptate" are mai puţină importanţă; o *dramă* spectaculară se desfăşoară în spaţiul cărţii.

Cînd imaginea urmează direcţia impusă de cuvînt, redundanţa poate fi evitată dacă, exploatîndu-se potenţialul de concretizare al ilustraţiei, aceasta este orientată ori către *a) simplificare* (imaginea operează o reducţie a volumului de informaţii furnizate de text şi constă de obicei în "portrete" – de personaje sau de situaţii – statice, fără fundal), ori către *b) elaborare* (imaginea inventează/ "reconstituie" detalii absente în text). Nu de puţine ori elaborarea poate avea efecte insolite (şi de ajutor poveştii); Arthur Rackham, de pildă, dovedeşte o pasiune vecină cu obsesia pentru reproducerea cît mai fidelă de ţesături; chiar şi în scenele populate de personaje serafice, diafane, el rămîne consecvent tratării realiste a materialelor, pe care le desenează cu migală şi cu acurateţe; prin această juxtapunere neobişnuită, el reuşeşte să dea fluiditate spumoasă şi imponderabilitate detaliilor concrete şi, totodată, să dea substanţă fanteziei, să dea formă unui univers magic – să-l înfiinţeze aşadar; "logica lui funcţiona astfel: îmbracă o făptură ireală într-o ţesătură reală, pe care să o poţi pipăi, şi, prin extindere, devine şi ea tangibilă; deci există [cu adevărat]."[63] Ilustraţia poate adăuga poveştii detalii care nu-i influenţează nicicum desfăşurarea, dar care se folosesc de autoritatea cadrului fabulos pentru a transmite în subsidiar, la modul insidios, mesaje menite să inducă un anume tip de comportament (aşa-numitele *dos and don'ts*).

Uneori – mai ales în cazul cărţilor ilustrate al căror text nu este preexistent imaginilor (căci povestea se naşte ca un întreg structurat din/prin articularea organică a aspectelor verbal şi vizual) – complementaritatea cuvînt-imagine este dinamizată prin desfăşurarea în ritmuri alternative a celor două discursuri redate prin medii diferite: imaginea poate anticipa acţiunea povestită de cuvinte, devenind astfel un catalizator narativ, sau

poate interveni într-un moment-cheie/critic al povestirii, cînd numai ea poate comunica în maniera cea mai directă, cea mai intensă şi cea mai eficientă o experienţă ieşită din comun[64], ceea ce îi conferă rolul "conducător" în cadrul tandemului funcţional pe care îl formează cu textul scris. Exemplul clasic – şi magistral – de asemenea împletire de ritmuri savant orchestrate este **Where the Wild Things Are** de Maurice Sendak, o carte extraordinar de populară în Occident şi obiectul a numeroase studii (admirative pînă la extaz – reacţie, de altfel, perfect justificată). Perry Nodelman face o analiză aplicată[65] a balansului (şi cantitativ, şi calitativ-emoţional) imprimat cu precizie de către Sendak poveştii sale şi evidenţiază geniala exploatare (şi contrariere) a unor obişnuinţe de lectură de mult înrădăcinate. De exemplu, în urmărirea alternativă a celor două moduri de reprezentare, sîntem atraşi irezistibil mai întîi de imagine. Chiar dacă nu o privim cu atenţie – pentru că vrem să dăm prioritate textului -, ea se impune în zona periferică a cîmpului nostru vizual, aşa încît, atunci cînd o luăm în sfîrşit în seamă, lectura ei seamănă întrucîtva a revedere. Formula obişnuită a înaintării în orice text este, cel puţin în modelul (de iradiere) european(ă), de la stînga la dreapta şi de sus în jos; în interiorul unei imagini "dinamice", logica tradiţională a desfăşurării acţiunii respectă tot regula sensului stînga–dreapta. Se poate întîmpla însă ca această ordine de lucruri să fie programat contrariată/contrazisă: înainte de a se apropia de ţărmul "where the Wild Things are", corabia lui Max se află un moment în derivă şi pluteşte împinsă de vînt de la dreapta la stînga, invers faţă de direcţia pe care o urmase pînă atunci; plecarea se face tot neconvenţional – Max abandonează ţărmul în dreapta imaginii şi navighează cu toate pînzele sus spre stînga. Multe cărţi ilustrate optează pentru modelul unui progres "în buclă": imaginile sînt amplasate strategic în dreapta; astfel, ele vor fi privite de două ori: o dată – la expunerea concomitentă a celor două pagini alăturate, cînd ilustraţiile ne "fură", graţie formelor şi culorilor, funcţionînd ca nişte prolepse simbolice; a doua oară – după ce vom fi citit textul, cînd, conform direcţiei "normale", "avem voie" să citim pe îndelete şi imaginea; acum o putem vedea mai bine şi, totodată, ea luminează retroactiv şi textul. Fiecare dintre cele două medii oferă mai multe posibilităţi narative; conjuncţia lor selectează o poveste anume şi seamănă a "corectare reciprocă printr-o tehnică de tip contrapunctic"[66]. Cînd cuvîntul şi imaginea îşi distribuie spaţiul după o axă verticală, cartea lui Sendak mai sus citată respectă formal succesiunea text scris în stînga, text vizual în dreapta. Tocmai

această consecvenţă pune în valoare punctele de inserţie a altui model de trasare a frontierelor (după o axă orizontală: imaginea sus, textul jos), precum şi zonele în care unul dintre medii stăpîneşte absolut: cele trei pagini duble mediane (în care Max şi Lighioanele Neîmblînzite "îşi fac de cap"), respectiv ultima pagină a cărţii (tot o poziţie strategică), albă, pe care este inscripţionată concluzia aventurii lui Max. La modul simbolic, imaginile reprezintă în carte iraţionalul – *eul* liber, năvalnic –, iar cuvintele etajul raţional – *eul* ordonat, supus (ori trebuind să se supună) regulilor şi represiunilor de tot felul. Interesantă este mărturisirea[67] lui Sendak, potrivit căreia el îşi concepe cărţile mai întîi în cuvinte şi abia apoi purcede la realizarea ilustraţiilor. Însă o privire mai atentă asupra tuturor cărţilor sale (mai ales asupra "tripticului" **Where the Wild Things Are – In the Night Kitchen – Outside Over There**) dezvăluie dacă nu precedenţa, atunci preeminenţa elementului vizual (după cum pare şi firesc în cazul unui artist plastic devenit *ulterior* şi creator de text verbal); *acesta* dă cu adevărat tonul, *imaginile* sînt cele care constituie/configurează matricea semantică a poveştii; cuvintele apar mai degrabă în postura de comentariu (şăgalnic, umoristic, spiritual – deseori ironic şi chiar insolent – ori, dimpotrivă, voit tern, opac, obtuz şi ridiculizat prin contrast) pe marginea naraţiunii euforic desfăşurate prin intermediul unei suite de imagini ingenios orchestrate, care constituie o *scriitură* în toată puterea cuvîntului. Sistemul de convenţii, de libertăţi şi de (reacţii la) limitări, pe care se spijină stilul lui Sendak este o moştenire clară (şi mărturisită) a două "genuri" narative cu mare priză la public, repere de bază ale culturii de masă în secolul XX: benzile desenate şi la fel de popularele *cartoons* – filme animate de scurt-metraj, pline de vivacitate, de *spirit*, cu un traseu diegetic foarte simplu şi percutant (chiar "zvîcnit"). Dacă aceste două genuri sînt (considerate) minore (fie şi în interiorul a ceea ce se numeşte, de cele mai multe ori condescendent, *pop art*), cărţile lui Sendak reuşesc (fără efort şi fără să pară că-şi propun acest lucru) să le transgreseze şi să acceadă la tărîmul artei veritabile, nepusă de nimeni la îndoială. Transmutaţia operată de Sendak este cu atît mai remarcabilă cu cît el, pe lîngă evitarea capcanelor facilităţii şi impregnarea mesajului transmis de lucrările sale cu un sens mult mai profund, neobişnuit, oficiază cu dezinvoltură un mariaj (ce părea) aproape imposibil, între substanţa basmului şi tehnica "nervoasă", simplificatoare, sincopată, secvenţială, a benzilor desenate şi a desenelor animate.

"Corectarea" reciprocă a textului şi ilustraţiilor este evidentă

într-o carte ilustrată de tipul **Where the Wild Things Are**; povestea spusă de cuvinte îi impresionează negativ pe numeroşi adulţi, cărora li se pare morbidă şi în mod gratuit terifiantă. Ilustraţiile însă arată nişte creaturi mai degrabă amuzante (pe alocuri, înduioşătoare), decît înspăimîntătoare, iar Max le domină indubitabil, încă din clipa apropierii sale de ţinutul de groază şi mister. De altfel, fără excepţie, Max controlează situaţia, într-un fel sau altul, nu se dă niciodată bătut – nici atunci cînd este pedepsit şi exilat în camera lui, nici în faza de apatie de după distracţia nebună, cînd îl încearcă dorul de casă. Dintre toate lighioanele, Max este exemplarul cel mai sălbatic şi nesupus (nu renunţă la deghizarea de lup-vîrcolac decît în ultima imagine – şi acolo doar parţial şi nehotărît, furtiv, cumva fără voie). Confruntarea cu monştrii este benefică şi pentru Max, şi pentru copilul-receptor; evadarea într-un univers sălbatic imaginar este terapeutică, este (ca) o exorcizare (după ce se defulează, Max revine la sentimente mult mai bune faţă de părinţii pe care i-a urît o clipă din tot sufletul; între timp, şi aceştia i-au iertat obrăzniciile, i-au suspendat pedeapsa şi i-au adus mîncare caldă în cameră). S-ar părea că adulţii îşi fac mai multe griji decît ar fi cazul: tema terifiantului se bucură de un succes imens printre cititorii de vîrste fragede (în formula cărţii ideale pentru copii, pe lîngă "puţină căldură sufletească" şi "o morală simplă şi sănătoasă", Edward Ardizzone cuprindea şi un al treilea ingredient obligatoriu: "niscaiva scene tari, încrîncenate", "ceva din universul de gangster, care-i este atît de specific copilului"[68]). Această poveste a lui Sendak, la fel ca şi celelalte, reprezintă un produs tipic al epocii contemporane, o încrucişare extrem de reuşită (sub raport estetic) şi, mai ales, viabilă, între *sufletul* vechiului basm şi *spiritul* vremurilor noi. Fiorul pe care îl generează în receptor nu este diferit de cel comunicat de basmul tradiţional sub raport calitativ ori ca intensitate, ci din punctul de vedere al modului particular de transmitere. El vizează tot fiinţa umană în absolut, dincolo de condiţionări sociale, politice ş.a.m.d., deşi calea de acces către această chintesenţă trece, inevitabil, prin vămile instituite de tipare, canoane şi inerţii care stau hotărît sub semnul vremelniciei şi al "provincialismului" (ca şi cantonare într-un spaţiu circumscris de *limită*). Maurice Sendak parcurge aparent senin, fără încrîncenare, acest traseu, evitîndu-i ori exploatîndu-i inteligent capcanele şi obstacolele, pe care le transformă în jaloane ale unei călătorii iniţiatice memorabile.

Indiferent dacă la prima lor apariţie editorială sînt însoţite sau nu de ilustraţii, unele texte exercită o asemenea atracţie,

încît în timp li se ataşează succesiv mai multe seturi de imagini, realizate de artişti plastici din epoci, de orientări şi cu personalităţi extrem de diferite. Basmele intrate în circuitul public încă de acum cîteva sute de ani (dacă nu cumva şi mai de demult) sînt şi cele mai des "vizitate" de ilustratori, aşa încît urmărirea în diacronie a acestor versiuni este de-a dreptul fascinantă (după cum a arătat deja, prin puterea exemplului, Jack Zipes[69]), pentru că poate revela (şi releva) dinamica receptării, precum şi semnele (in)directe ale participării la comunicare a codurilor culturale, sociale, ideologice, artistice. Dintre basmele moderne, indubitabil, cele mai multe versiuni ilustrate pretutindeni în lume le au cele două avînd-o ca eroină pe Alice, deşi textele şi-au făcut ieşirea în lume în tandem cu ilustraţiile lui John Tenniel (rămas ilustratorul clasic, de referinţă, pentru poveştile amintite). Mini-albumul **The Illustrators of "Alice in Wonderland" and "Through the Looking Glass"**[70], editat de Graham Ovenden (el însuşi pictor şi fotograf sedus de opera – nu numai literară – a lui Carroll), cu o introducere semnată de John Davis, este nu atît o trecere în revistă/analiză a mentalităţilor reflectate în gesturi grafice/picturale (precum este demersul lui Jack Zipes, mai sus citat), cît o incursiune în diferite stiluri artistice. Într-adevăr, dincolo de felul în care fiecare ilustrator a interpretat *aventurile* lui Alice în cele două lumi imaginare, din perspectivă sociologic-semiotică este interesant de urmărit cum a văzut-o fiecare dintre ei pe *Alice* însăşi – sub raport fizic şi vestimentar. Eroina se dovedeşte o fantasmă schimbătoare, cu toate că povestea ei (în două episoade) este (sau pare să fie) aceeaşi pentru toţi. Înfăţişarea ei – tip somatic, formă a feţei, culoare a părului, tunsoare, îmbrăcăminte, accesorii – variază incredibil de mult de la o versiune la alta; la fel şi vîrsta – oricare între 7 şi 17 ani!

Avînd în vedere datele biografice şi artistice referitoare la Charles Dodgson/Lewis Carroll[71], ca şi felul în care acestea permează structura operei sale, pe lîngă influenţele/corespondenţele (răs)cunoscute şi recunoscute, este instructiv să urmărim avatarurile celei mai celebre eroine de basm modern. Îmbrăcămintea – modelarea, în general, a întregii înfăţişări – este în toate epocile o formă de limbaj şi un teren de manifestare a convenţiilor social-culturale, dezvăluie, pune în valoare unele detalii şi le disimulează, le pune în umbră, le ascunde pe altele. Conştient/voit sau nu, numeroşi artişti plastici (în majoritate covîrşitoare – desigur, cu totul întîmplător – bărbaţi) văd în Alice promisiunea feminităţii, fie ea pură (adică imaculată, serafică),

fie inocent provocatoare. Sugestia nu vine din spaţiul textului ori al desenelor lui Carroll (deşi un psihanalist poate "citi" orice doreşte şi orice îşi pune în gînd, oriunde), şi în mod cert nu dinspre ilustraţiile lui Tenniel (co-autor la ediţia princeps). Obsesia (manifestă sau secretă) pentru potenţialul seductiv al lui Alice pare să fie inspirată de supralicitarea (deseori maliţioasă ori altfel defavorabilă) a unui amănunt de biografie (artistică) de notorietate publică, pe care Dodgson/Carroll, persoană de o desăvîrşită rectitudine morală, n-a încercat niciodată să-l treacă sub tăcere, tocmai pentru că avea conştiinţa curată[72]. Una din pasiunile lui Dodgson a fost fotografia (el e, de altfel, recunoscut drept unul dintre cei mai străluciţi fotografi din perioada victoriană); se ştie că un subiect predilect de inspiraţie pentru el era constituit de zecile de fetiţe-prietene pe care le răsfăţa cu scrisori trăsnite, cu tot felul de cadouri năstruşnice şi cu probleme de logică/(matematică). Absolut toate sursele documentare atestă nu numai comportamentul ireproşabil (sub aspect moral), ci şi incontestabila bună-credinţă a lui Dodgson/Carroll (nimic mai străin de modelul Dr Jekyll/Mr Hyde!)[73]. Întotdeauna, fără excepţie, el fotografia copiii numai cu acordul expres (obţinut în scris) al mamelor acestora – care mame asistau deseori la şedinţă (dacă mamele nu erau disponibile, altcineva din familia "modelului", o persoană matură şi responsabilă, era negreşit de faţă), împreună cu fotografa Julia Margaret Cameron, faimoasă în epocă pentru fotografiile sale de copii goi în chip de amoraşi. Trupurile copilăreşti dezgolite pe care Dodgson/Carroll le fixa cu entuziasm pe peliculă erau pentru el "cu desăvîrşire pure şi absolut încîntătoare"[74]. În ciuda speculaţiilor (unele cu adevărat sardonice), nu există indicaţii cum că artistul ar fi fost animat de impulsuri impure, de alte pasiuni decît aceea pentru frumuseţea absolută, pe care căuta să o surprindă în momentele de graţie cînd aceasta poposea într-o alcătuire materială concretă, într-un corp fragil de copil[75]. Însă acest interes desigur că era greu de înţeles şi de acceptat ca atare în epoca victoriană (ca şi mai tîrziu, de altfel). Din motive rămase obscure, în 1880 Charles Dodgson a renunţat definitiv la fotografie, după 24 de ani de activitate frenetică în acest domeniu[76]; următorii 18 ani (pînă la moarte) i-a petrecut în deplin conformism social; printre prevederile sale testamentare figura şi dispoziţia de a se încredinţa părinţilor copiilor toate fotografiile (negativele urmînd să fie distruse cu o soluţie a cărei formulă era cu grijă consemnată). Dar de "scandal" se vede că tot nu a scăpat; informaţia "compromiţătoare" s-a perpetuat, căzînd pradă

interpretărilor tendenţioase şi devenind astfel, nemeritat, materia primă a unui mit sulfuros. "Citindu-l", aşadar, ca refulat, unii ilustratori (şi nu numai) care s-au arătat interesaţi de cărţile cu Alice s-au simţit îndreptăţiţi "să elibereze" fantasmele interzise şi în numele lui Carroll. Scoase din context, contaminate morbid cu supoziţii neîntemeiate, cu răstălmăciri ale unor elemente de viaţă personală (pe care, autorul şi-a apărat-o cu atîta îndîrjire cît a trăit), manipulate fără scrupule, cărţile lui Carroll au fost instituite forţat (şi fără ca autorul să aibă un cuvînt de spus) drept cap de pod (şi pretext) pentru exprimarea unei obsesii care bîntuie scriitori (nu numai) structural diferiţi de Carroll, cetăţeni ai unor vremuri în care se vorbeşte altă limbă a vieţii comunitare. Admiraţia nemărginită a lui Nabokov pentru opera lui Lewis Carroll se asociază cu dispreţul total (şi scîrbit) pentru "jalnica perversitate" a persoanei lui Charles Dodgson şi pentru "pozele acelea dubioase făcute în odăi întunecoase"[77]. Nabokov introduce în limbajul modern două cuvinte (primul, *Lolita*, fiind sinonim, prin antonomază, cu cel de-al doilea: *nimfetă*) referitoare la un concept căruia îi creează (găseşte, opinează el) rădăcini ilustre, căruia îi dese(m)nează o (pre)istorie. Cu girul unei voci auctoriale de prestigiu şi cu mare audienţă în rîndul tinerilor intelectuali, modelul de interpretare a figurii lui Alice prin grila Lolita a prins relativ repede, deşi nici pe departe la fel de uşor şi de iremediabil precum "citirea" lui Carroll prin grila Humbert Humbert. Graham Ovenden este un exemplu tipic pentru mutaţia aceasta în sfera receptării: el este fascinat de personajul creat de Carroll – împreună cu bunul său prieten Peter Blake, în 1970 expune la Waddington Gallery o suită de pînze cu tema ***Alice.*** După aceea se dedică realizării unui ciclu de fotografii, într-o descendenţă artistică mărturisită: Lewis Carroll. Modelele, spune el, sînt *exact* ca fetiţele care i-au pozat acestuia, iar fotografiile sale proprii fac parte din aceeaşi familie cu fotografiile pe care Carroll a ţinut atît de mult să le distrugă; numele ciclului fotografic: ***Lolita***; părerea criticilor avizaţi: "dacă fotografiile lui Carroll s-ar fi păstrat, cred că ele ar fi fost decepţionante; [Carroll] era atît de obsedat să surprindă inocenţa, încît e greu de crezut că i-ar fi îngăduit obiectivului său să fixeze formele [fetiţe]lor cu aceeaşi stăruinţă [ca aparatul lui Ovenden]"[78]; "fetiţele lui [Ovenden] sînt beneficiarele luptei pentru emanciparea femeii [...]. Ele sînt convinse că lumea întreagă le aparţine."[79]

Se pare că în orice epocă este destul de greu să se disocieze nuditatea de sexualitate. În consecinţă, mai ales cînd este vorba despre cărţi/tipărituri (care au o circulaţie atît de mare),

prudenţa maximă este *the name of the game*, chiar (sau poate cu atît mai mult) dacă persoanele/personajele goale sînt copii. Orice aventurare în afara perimetrului sigur şi verificat este riscantă şi expusă la atacuri defăimătoare, la interpretări deformatoare, iar Lewis Carroll este, din păcate, un exemplu trist şi revelator în această privinţă. Ilustrînd **Peter Pan in Kensington Gardens**, Arthur Rackham nu are de ales: trebuie să-l înfăţişeze pe Peter gol; dar acesta nu e decît un bebeluş, aflat încă departe de punctul critic în care începe să conteze dacă e băiat sau fată. Probleme trebuie să fi avut şi ilustratorii cărţii lui Charles Kingsley, **The Water Babies**, dar aceste personaje au un motiv întemeiat ca să fie dezbrăcate: sînt doar nişte *babies* (deci tot nişte copilaşi foarte mici, aflaţi la vîrsta unei inocenţe depline), în plus mai şi trăiesc în apă. În cărţile-basme ilustrate publicate mai tîrziu goliciunea este, pur şi simplu, tabu, ori măcar o capcană ocolită cu precauţii extreme. Aşa încît **In the Night Kitchen** de Maurice Sendak provoacă proteste cu prilejul lansării sale în librării, pe motive de indecenţă: Mickey, eroul cărţii, apare complet dezbrăcat, într-o poziţie semeţ-războinică, şi strigă agresiv... "cucurigu". În general, printre copiii zugrăviţi goi, se află puţine fetiţe (la Sendak doar două, amîndouă bebeluşi – în ilustraţiile la **The Light Princess**, de George MacDonald, respectiv în **Outside Over There**), explicaţia fiind: "probabil admitem inconştient că băieţii pot apărea dezbrăcaţi fără ca ei să dea impresia că sînt disponibili"[80]. După cum se vede, dublul standard şi, în general, stereotipurile culturale condiţionate de apartenenţa indivizilor la un sex sau la celălalt nu se schimbă nici uşor şi nici repede. Iar atacurile/reproşurile/ripostele feministelor insurgente – ca şi "soluţiile" pe care acestea le oferă – nu fac decît să toarne gaz pe foc, fără a schimba cu adevărat ceva (cel puţin, nu în bine).

În afara codului vizual (modelat, după cum am văzut, şi de coduri extraestetice), în afara mediului în sine, în comunicarea prin intermediul ilustraţiilor prezintă importanţă/relevanţă semnificativă şi alte elemente, cum ar fi: suportul propriu-zis, materialele folosite, caracteristicile formale ale obiectelor în atenţie, raporturile spaţiale dintre aşa-numitele *glyphs* (litere, embleme). Suportul cel mai răspîndit este, bineînţeles, hîrtia – de diferite calităţi, texturi, densităţi, grosimi etc. Deseori (din motive comerciale) se lansează, simultan sau la distanţă în timp, varianta cartonată (*hardback*) şi cea broşată (*paperback*) a aceleiaşi cărţi/ediţii; consistenţa coperţii influenţează percepţia cărţii ca obiect – o copertă tare impune mai mult respect şi oferă

în subsidiar garanţia durabilităţii. Foaia şi coperta lucioasă dau impresia de rafinament şi de sofisticare. Maurice Sendak evocă în cheie umoristic-şarjată prima lui întîlnire cu o carte "adevărată" (deosebită de ediţiile ieftine şi de o mulţime de *comics* aflate, spune el, în zestrea lui la acea oră): "contactul cu cartea aceea a fost un adevărat ritual, care mi-a rămas foarte viu în memorie. Mai întîi, am pus-o pe masă şi am început s-o privesc lung şi stăruitor. Era un obiect atît de minunat, desăvîrşit! [...] mirosea frumos şi avea o copertă lucioasă; era foarte densă, compactă, bine legată. Mi-aduc aminte că am încercat să muşc din ea - ceea ce nu prea cred că avusese în minte sora mea atunci cînd mi-o cumpărase. În fine, am citit-o - dar asta abia la urmă de tot. [...] O carte nu e doar un obiect pe care să-l citeşti; este ceva care îţi desfată simţurile. Am văzut copii pipăind cărţi, mîngîind cărţi, mirosind cărţi."[81] Dimensiunile şi formatul unei cărţi sînt/ar trebui să fie alese cu discernămînt şi adecvate scopului; de regulă, cărţilor ilustrate destinate copiilor le este caracteristică ori supra-dimensionarea, ori miniaturizarea: într-o carte uriaşă copilul poate plonja uitînd de lumea reală, iar o cărticică e numai bună de ţinut în mîini şi ele mici. "Argumentele" sînt, şi într-un caz, şi-n celălalt, impresioniste; dar probabil că impresia este un ingredient de bază al succesului acestor tipuri de cărţi. Se întîmplă uneori ca, de la o ediţie la alta, o carte să se micşoreze sau, dimpotrivă, să crească în dimensiuni; mai mereu schimbarea deschide drum cîrtirii - foarte firesc, pentru că obiectul îndrăgit în altă formă nu mai poate fi acum recunoscut. Maurice Sendak, într-un portret literar pe care i-l face lui Jean de Brunhoff, vorbeşte cu nostalgie de primele ediţii (monumentale) ale cărţilor cu Babar şi regretă că ulterior (din cauza costurilor mari de producţie care se reflectau în preţuri prohibitive) s-a optat pentru dimensiuni (mult) reduse: "copiii ar trebui să se caţere într-o carte cu Babar."[82] Adesea, dimensiunile cărţii sînt alese pe considerentul armonizării conţinutului (textului) cu forma (volumului-obiect); astfel, **Punguţa cu doi bani** ilustrată de Marcela Cordescu este o carte aproape minusculă, cu o suprafaţă mai mică decît aceea a unei cărţi poştale, de format (cvasi-)pătrat, care este un reflex sugestiv al diminutivului din titlu.

Formatul variază foarte mult, chiar această diversitate fiind o caracteristică a "genului" (cărţile cuprinzînd numai texte scrise şi avînd ca ţintă publicul adult sînt sensibil mai consecvente în adoptarea unui model care, indiferent de dimensiuni - deşi "stabilizate" de uz şi acestea[83] -, rezultă din împăturirea simplă,

dublă ş.a.m.d. a colii de tipar). Ilustraţiile au nevoie de spaţiu de desfăşurare, iar direcţia de "dilatare" (pe verticală sau pe orizontală) a acestui spaţiu este determinat în bună parte de materialul ficţional care urmează să fie organizat în cadrul respectiv: pentru scene dinamice, în care se stabilesc raporturi complexe între obiectele prezentate, între planurile (prim, mediu şi îndepărtat/fundal) ale imaginii, se preferă formatul dreptunghiular cu baza mai mare decît înălţimea (*landscape*); pentru perspectivele restrînse, focalizate pe personaje sau pe un alt element singular/punctual se alege de obicei formatul numit *portret* (*portrait*), în care înălţimea este privilegiată în comparaţie cu baza. Formatul este în consonanţă cu frecvenţa (ori cu numărul de ilustraţii), precum şi cu felul în care acestea se grupează/repartizează: dacă ele sînt plasate astfel încît, prin deschiderea cărţii, să formeze o unitate narativă pe suprafaţa a două pagini alăturate (aşa-numita *opening*), sau dacă o singură imagine se desfăşoară pe ambele pagini, atunci şi formatul "înalt" permite, în practică, realizarea unui cadru mai mult lat decît înalt; în aceste condiţii, persistenţa în folosirea formatului *landscape* ar putea genera dificultăţi de compoziţie, dar şi posibilităţi de exploatare specială – precum în **Where the Wild Things Are**, unde orizontul deja larg îngăduit de acest format devine panoramic în paginile duble ce constituie suportul pentru o imagine unică (v. episodul "dezlănţuirii"). Formatul pătrat este mai puţin întîlnit decît cel dreptunghiular, dar nu lipseşte; dacă este vorba de abateri de la "norma dreptunghiului", se poate remarca (mai cu seamă în ultimul timp) afluxul însemnat de formate care de care mai fanteziste, rezultînd din decuparea unui contur insolit (uneori "tematic" – fiind replica fidelă/realistă a unui obiect/animal etc.) în interiorul colii tipografice.

Conceptul de carte-*gadget* se iveşte în America secolului XX, spre sfîrşitul deceniului al patrulea, cînd editura Holiday House lansează ideea producerii cărţilor de calitate destinate exclusiv copiilor şi, în consecinţă, astfel proiectate încît să fie pentru aceştia răspunsul (multdorit) la dorinţele şi trebuinţele lor foarte speciale. Inovaţiile vizează iniţial materialul-suport (apar cărţile din materiale textile: *cottontails* – cărţi concepute de Ethel McCullough şi pictate de Sora Mary Veronica, publicate de Scott în 1938; **Cloth Book No.1** de Leonard Weisgard – 1939; **Pat the Bunny** de Dorothy Kundhardt, publicată de Simon & Schuster în 1940)[84], dar ulterior cuprind şi ceilalţi parametri fizici ai cărţii-obiect, printre care şi formatul. Adevărate furori fac în rîndul copiilor (dar, oarecum paradoxal, mai ales printre părinţi)

cărţile prevăzute cu tot felul de accesorii (materiale: insigne, mini-jucării, obiecte utilitare adaptate; mecanice: resorturi ingenioase; electronice: dispozitive sofisticate emiţătoare de sunete/zgomote) şi cărţile care explorează/exploatează posibilităţile de inserţie a imaginii în spaţiul (tridimensional) al cărţii. Aşa sînt popularele *pop-up books* – prin simpla lor deschidere, prin manipularea simplă a unor şnururi/fîşii de hîrtie sau chiar prin manevrarea unor detalii constitutive ale imaginii complexe, rezultate din suprapunerea/plierea mai multor straturi de material, ele permit operarea de schimbări spectaculoase în aranjamentul figurilor care reprezintă personajele şi cadrul poveştii, reprezentînd totodată o cale de acces în chiar universul ficţional. O categorie relativ interesantă (deşi destul de limitată în opţiuni şi limitativă) este reprezentată de *stamp-books*, o combinaţie între tehnica colajului şi modelul cărţilor de colorat (după principiul cărora şi funcţionează): receptorului i se oferă un cadru (aflat în diferite grade de finisare) pe care este invitat să-l desăvîrşească (apelînd la mijloacele puse la dispoziţie – respectiv, fragmente adezive de imagini); prin această operaţiune, receptorul participă la producerea cărţii (dar nu şi a poveştii).

Dată fiind gama foarte largă de materiale-suport (susceptibile de a fi) folosite, nu e de mirare că "efectele speciale" ale hîrtiei s-au banalizat cumva, de mult; totuşi, aceasta nu înseamnă că ele nu continuă să fie funcţionale. Aceste efecte (preponderent motivate subiectiv-afectiv) sînt avute în vedere la proiectarea cărţii, cu grija de a asorta (*ton sur ton* sau contrastant) conţinutul şi forma. Foile (subţiri, mai groase, ori cartonate – acestea din urmă destinate să reziste mai mult la şocuri mecanice şi la alte procese destructive), cînd sînt foarte netede şi lucioase, atrag atenţia asupra *mediului* în detrimentul *textului* (v. comentariul pertinent – bazat pe observaţiile lui Rudolf Arnheim – pe care îl face Perry Nodelman pe această temă[85]). În general, suprafeţele acestea nu prea îi încîntă pe artiştii cu standarde creative mai ridicate, pentru că li se par prea evident spectaculare, superficiale, comerciale. **Alice's Adventures in Wonderland** în varianta ilustrată de Dali[86] este realizată pe hîrtie textilă de comandă specială – groasă, cu o suprafaţă poroasă, plăcută la atingere – care pare să atragă şi să absoarbă receptorul în interiorul textului (scris şi ilustrat), în lumea poveştii.

Ilustraţiile pun şi problema tehnicilor şi stilurilor picturale folosite. Practic, nu există limite: de la gravură, desene în cărbune, acuarelă, pictură în guaşă, pînă la reproduceri de modelaje în/din plastilină, fotografii de siluete decupate în hîrtie,

de suprafeţe realizate prin colaj sau de scene (la propriu) montate cu păpuşi şi marionete[87], nici o procedură nu pare să i se refuze artistului plastic.

În interiorul paginii (simple sau duble) este purtător de sens nu numai raportul dintre text şi imagine, ci şi acela dintre spaţiul alb (de pe extremităţi – bordură – sau de pe marginea interioară, inclusă parţial în legătură), pe de o parte, şi text scris şi imagine, pe de altă parte; uneori, spaţiul gol este eliminat, alteori este folosit ori ca dispozitiv de încadrament de-sine-stătător, ori ca fundal (cu virtuţi de evidenţiere) pentru chenare de diferite forme şi dimensiuni. Poate fi închis în chenar textul scris (în cărţi dominate de imagini; textul punctează desfăşurarea acţiunii sau stabileşte contextul mai larg al unei scene), ilustraţia (cu funcţie de "fereastră" descriptivă), sau totul format de text şi imagine împreună (efectul fiind că întreaga poveste e proiectată într-o perspectivă îndepărtată – "lumea basmului" – care nu mai vine spre receptor, ci îl cheamă, îl atrage pe acesta spre sine, îl invită să plonjeze intr-un spaţiu fabulos; chenarul are atunci rolul de semnal de recunoaştere şi de reactualizare a convenţiei). Chenarul poate avea un "tipar" folosit consecvent pe tot parcursul poveştii (mai ales atunci cînd are calitatea de a semnala spaţiul dintre naraţiune şi discurs – v. mai sus), sau este mai puţin rigid şi formalizat, este întrebuinţat în mod mai flexibil şi cu un ochi mereu proaspăt, ceea ce îi permite să-şi transceandă cu succes condiţia modestă, pur (adică exclusiv) decorativă: statutul lui de ornament se estompează şi el devine element constitutiv al scriiturii (v. analiza lui Nodelman relativă la tehnica folosirii chenarului-fereastră în ilustraţiile realizate de Trina Schart Hyman – respectiv, de Nancy Ekholm Burkert – la cîteva poveşti celebre[88]). Pentru realizarea atmosferei de vechime care e specifică basmului se folosesc, după tradiţia medievală, litere decorative (iniţiale înflorate) şi vignete.

În fine, cărţile ilustrate mizează foarte mult pe mijloacele expresive proprii imaginii ca mediu, pe virtuţile semnificative implicate de perspectivă, de compoziţie, de tehnica artistică şi de procedeele particulare folosite, de culoare (sau de absenţa ei). Alegerea culorilor, orchestrarea lor, variaţiile cromatice subtile reprezintă nişte resurse semnificative inepuizabile – dacă sînt exploatate în mod inteligent; desigur că meşteşugul nu este suficient; se cere neapărat şi intuiţie, inspiraţie, o viziune artistică structurată coerent. Cartea trebuie construită, gîndită în ansamblu, în toate articulaţiile ei; numai aşa se poate distinge între neglijenţă, inadvertenţă, erori, deficit de imaginaţie şi de

atenţie (de pildă, personajele/obiectele suferă metamorfoze inexplicabile de la un cadru la altul), pe de o parte, şi, pe de altă parte, inconsecvenţele care sînt efecte programate (sînt elemente de stil) – precum se întîmplă în **Where the Wild Things Are**, de exemplu.

Textul scris/tipărit nu de puţine ori se contaminează şi el cu frenezia jocurilor de forme şi culori; literele încep să se comporte ciudat, îşi explorează potenţialul de a semnifica prin aparenţa lor fizică, prin detaliile concrete care le definesc în calitate de *imagini*. Tratamentul ludic aplicat – într-o perspectivă figurativă – literelor (care astfel ies din perimetrul convenţiei pure şi devin liantul dintre mesajul transmis prin cuvinte şi mesajul vehiculat de imagine) se manifestă în cadrul textului constituit din cuvinte + ilustraţii, sau într-un spaţiu (mult) mai larg, ce înglobează şi zonele anexe; uneori, dimensiunea vizuală a cărţii dizolvă frontierele precise dintre text, metatext şi paratext. În viziunea graficianului rus H. Kalinovski[89], aventurile lui Alice se revarsă în pagina de titlu şi în titlul propriu-zis, fiind reprezentate ca prolepse narative ancorate imagistic în volutele capricioase ale majusculei ***A*** (iniţiala numelui eroinei) care, în ipostaza aceasta particulară (şi adecvat suprarealistă), trimite la teme recurente în textul lui Carroll: incomunicabilitatea, absurdul, peregrinarea, drumul labirintic, lumea răsturnată, creşteri/descreşteri aleatorii şi incontrolabile; întreaga aşezare în pagină (*layout*) a titlului este atent elaborată, anticipînd în mod strălucit povestea care urmează – şi care, de fapt, a şi început aici. În povestea lui Mickey petrecută **In the Night Kitchen** mărimea literelor sugerează proporţional intensitatea sonoră a cuvintelor: cînd numărul de decibeli ameninţă să depăşească pragul suportabilului (ironic, tocmai într-un mesaj care cere să se facă *linişte*!), literele par să explodeze ca nişte baloane care nu mai pot face faţă uriaşei presiuni interne. Procedeul este folosit curent în *comic books*, în benzile desenate, unde intervin şi alte convenţii de grefare a cuvintelor pe imagine.[90] Dar posibilităţile de a jongla cu literele/cuvintele/imaginile, ca şi cu motivele basmului sînt testate cu maximă îndrăzneală experimental(ist)ă într-o cărticică asupra căreia vom reveni în capitolul consacrat dimensiunii sintactice a basmului modern – este vorba de **The Stinky Cheese Man**, produs al tandemului Jon Scieszka–Lane Smith[91].

3. BASMUL-SPECTACOL, BASMUL CINEMATOGRAFIC

Consacrat ca specie literară în ultimul deceniu al secolului al XVIII-lea, basmul se dezvoltă ulterior în mai multe direcţii, pe care Jack Zipes[92] le identifică şi le descrie după cum urmează: *a)* tradiţia orală încorporează basme literare, pe care povestitori talentaţi le transformă cu mijloacele lor specifice şi care, nu de puţine ori, se întorc în spaţiul cult; *b)* se publică basme literare (ilustrate) pentru copii, după ce textele sînt prelucrate pentru a corespunde, în conţinut şi în structură, modelului de educaţie burgheză, singurul considerat *potrivit* în epocă; *c)* basmele literare pentru adulţi sînt tot mai sofisticate şi mai variate, ca reflex al diversificării publicului; ele fie că au conţinut politic, fie că sînt, pur şi simplu, artă pentru artă; *d)* modelul structural şi tematic al basmului este adoptat în operă, teatru, balet, musicaluri (chiar şi în spoturi publicitare), care lărgesc astfel sfera de cuprindere a basmului ca specie. Pentru a putea fi vehiculat de alte medii decît cele "tradiţionale" (respectiv, cuvîntul – oral sau scris – şi imaginea picturală), basmul trebuie să se adapteze la specificul acestora.

După cum am văzut, basmul oral, deşi livrat de o persoană carismatică şi dăruită cu însuşiri îndeobşte caracteristice actorilor, este o povestire, o evocare, şi nu o dramatizare. Basmul-spectacol (nu simplul divertisment popular la diferite curţi regale) apare atunci cînd eroii basmului devin personaje (= proiecţii ficţionale care seamănă oamenilor vii, adevăraţi), iar (pre)romantismul resuscită interesul general pentru folclor şi mit, cultivînd cu entuziasm atracţia pentru tot ce este neobişnuit, excesiv, extraordinar, fantastic. Fenomen artistic complex, teatrul este multă vreme abordat critic din două perspective: 1) cea a textului scris pe baza căruia se construieşte spectacolul, drama ("text cu goluri"[93]) fiind, în consecinţă, obiect de studiu al criticilor/istoricilor literari; 2) cea a reprezentaţiei, domeniu care aparţine cronicarilor teatrali, istoricilor teatrului, actorilor, profesorilor de artă dramatică. Teatrului îi este specifică o "comunicare încastrată/dublă"[94], pe două nivele (lectură; reprezentare[95]), între dramaturg (sau regizor) şi cititori (sau spectatori), astfel încît s-ar putea spune că teatrul face uz de o "*poetică la pătrat*, poetica semnelor reprezentării adăugîndu-se poeticii semnelor limbajului [verbal]"[96]. Odată cu Şcoala de la Praga, se cristalizează o viziune integratoare asupra fenomenului teatral, (re)considerat ca un "macro-semn", ca "o reţea"/"un

sistem de sisteme [semiotice]" eterogene, dar interdependente[97]. Sistemele componente/subordonate sînt generate de elementele care sînt implicate în facerea/desfăşurarea spectacolului, precum: limbajul, mimica, gestica, mişcarea scenică, machiajul, coafura, costumele, mobilierul, decorul, luminile, muzica, efectele sonore; la toate acestea, incluse într-o tipologie descrisă amănunţit de Tadeusz Kowzan[98], Keir Elam consideră că ar trebui să se aduge elementele de arhitectură (forma teatrului şi dimensiunile + forma scenei), ca şi procedeele tehnice împrumutate din alte medii (şi folosite ocazional) - proiecţii de filme, de exemplu. Fiecare sistem emite un mesaj care fuzionează cu celelalte mesaje, într-o sinteză senzorială şi estetică[99]; modelul comunicării teatrale este o particularizare/adaptare a modelului comunicării elementare configurat de Umberto Eco[100], fiecare component al schemei (sursă, transmiţător, semnal, canal etc.) fiind multiplu reprezentat în realitatea spectacolului.

Spaţiul scenic reprezintă spaţiul dramatic - un loc fictiv şi emblematic, în acelaşi timp[101] - este un spaţiu magic în care toate obiectele îşi transgresează condiţia fenomenală: ele sînt semiotizate, reprezintă *clasele* de obiecte din care fac parte şi, dincolo de denotaţie, trimit la o semnificaţie culturală. De pildă, decorul (descris cale de trei pagini!) în care este plasată acţiunea din Actul I al piesei **Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up**, publicată de J.M. Barrie în 1928 (la 24 de ani distanţă de prima reprezentaţie şi 17 ani după apariţia variantei-povestire, **Peter şi Wendy**), se constituie dintr-un ansamblu de elemente care evocă *o casă* - casa familiei Darling şi, deopotrivă, *orice casă* cu părinţi şi copii, adică locul unde, în funcţie de tratamentul care se aplică unei anumite *ferestre* (alt semn şi acesta, chiar mai uşor de decodat), oamenii îşi pot păstra sau îşi pot pierde "darul de a zbura", capacitatea de a-şi folosi fantezia; lunga (şi digresiva) "didascalie" (de fapt, un monolog destinat unui povestitor - pentru că numai codul verbal poate comunica în întregime umorul foarte special al reflecţiilor metatextuale care abundă în toate textele lui Barrie) insistă asupra conotaţiilor acestui decor: "Aceasta este casa despre care *spunem* [s.n.] că e a familiei Darling, dar dumneavoastră puteţi s-o mutaţi unde vă place, şi dacă vi se pare că aţi locuit în ea aveţi probabil dreptate. Ea străbate şi astăzi străzile Londrei, căutînd pe cineva care ar avea nevoie de ea."[102] Într-o montare recentă, casa familiei Darling este figurată metonimic în mijlocul scenei goale, "ca o plăsmuire voluntară, ca o manifestare concretă a dragostei părinteşti şi, în felul ei, nu mai puţin imaginară decît corespondenta

ei de departe [fermecata insulă Neverland]"[103]; aşadar, pe scenă, semnificative nu sînt numai obiectele, prezenţele, ci şi absenţele, *golurile*.

Actorul, ca semnificant scenic prin excelenţă[104], are un statut dual: pe de o parte, este "transparent", este vehiculul purtător al semnificatului "personajul X", iar pe de altă parte el este o prezenţă fizică şi socială reală, concretă. Acest proces de semiotizare este (sub)minat ironic de Ludwig Tieck în **Der gestiefelte Kater**; în Prolog, criticii din publicul ficţional (al piesei din piesă) îşi dau cu părerea despre tipul de reprezentaţie ce urmează să aibă loc şi Schlosser spune în derîdere: "O poveste? Dar ce, ne iau drept copii, de ne arată aşa ceva? Oare nu cumva o să ne pomenim chiar cu un motan pe scenă?"[105]; în Actul I, criticii sînt la fel de uimiţi ca şi Gottlieb – personajul-protejat al motanului năzdrăvan în povestea reprezentată – că un animal poate vorbi (ei par să nu fi asimilat contractul de verosimilitate, pentru că sînt rezistenţi la ideea de a urmări un basm); în interludiul dintre primele două acte, preţiosul Böttticher comentează savant semnificaţia aparenţei fizice a eroului piesei: "[Nu e un motan negru.] Dimpotrivă, e aproape cu totul alb, are doar cîteva pete negre. Lucrul acesta exprimă cu măiestrie firea lui generoasă. Sensul întregii piese, sentimentele pe care aceasta este menită să le genereze, toate le putem vedea anticipate de *veşmîntul* [s.n.] lui". Discursul cvasi-filosofic al lui Hinze (care se referă la sine utilizînd termeni neutri: "noi, cei de rînd", "persoană nobilă" – grijulie cu "celelalte făpturi de pe pămînt") îi umple de admiraţie pe spectatori în Actul al II-lea – Fischer: "Cîtă nobleţe în *omul* [s.n.] acesta!"; Müller: "Admirabil *umanism* [s.n.]!". În interludiul următor, Böttticher îşi reia comentariul admirativ despre felul în care este *interpretat* actoriceşte rolul motanului: "Aici se vede un mare actor, cu experienţă"; "un actor nepriceput s-ar fi costumat [în vînător]. Dar cum ar fi rămas cu iluzia noastră? Se putea foarte bine să pierdem din vedere că e un motan; şi-ar fi fost şi incomod să-şi pună un alt costum peste blana pe care o are deja pe el." Cînd (involuntar) Hinze îşi dezvăluie în mod indubitabil natura de motan adevărat, spectatorii sînt stupefiaţi; sistemul normelor de lectură teatrală cu care sînt ei obişnuiţi este contrariat de disfuncţionalitatea unei convenţii de bază – Hinze se află într-o postură incertă, ciudată, căci "actorul" se dovedeşte consubstanţial cu personajul, iar calitatea lui de semnificant scenic pare compromisă; spectatorii se pomenesc din nou în faţa primei dileme cu care s-au confruntat (şi care, se vede, a rămas nerezolvată): cum se face

oare că jivina vorbeşte? Dar actorul, ca semn teatral, se caracterizează prin *mobilitate/dinamism/transformabilitate*[106], este o funcţie care poate fi îndeplinită, la fel de bine, de o fiinţă umană sau de un obiect (în sens foarte larg); la premiera piesei **Peter Pan** (27 decembrie 1904), imateriala Tinker Bell este reprezentată vizual pe scenă ca fascicul de raze, reflectat de o minusculă oglindă ţinută în mînă de un tehnician în culise; în spectacolul din 1997, de la Olivier Theatre, ea e un vîrtej de lumină, obţinut prin efecte speciale.

În viziunea lui Jan Kott (pe linia lui Peirce) datele fizice ale actorului reprezintă elementul iconic de bază[107]; uneori, această calitate pur *indicativă* este purtătoare de sens (într-un mod mai discret, subiacent, ori explicit/ostentativ) pe o coordonată suplimentară; astfel, se ştie că Barrie a avut relaţii ambivalente cu familia Llewelyn Davies: cei cinci băieţi şi mama acestora, Sylvia, erau obiectul adoraţiei lui absolute, în timp ce raportul cu tatăl, Arthur ("concurentul"), era unul tensionat (se detestau reciproc); pentru prima montare a piesei **Peter Pan**, s-a hotărît (nu la sugestia lui Barrie, dar cu acordul său - probabil încîntat de implicaţiile care urmau să se dezvolte pe baza corelaţiei stabilite între două personaje prin intermediul "suportului" lor comun) ca actorul Gerald du Maurier (fratele Sylviei Llewelyn Davies) să interpreteze *două* roluri: sinistrul căpitan Hook şi agasant-nesuferitul domn Darling (acesta din urmă, firește, reflex ficţional şi şarjat al lui Arthur Llewelyn Davies). Alteori, tocmai (/exclusiv) înfăţişarea califică un individ anume să intre în pielea unui personaj, pe considerente regizorale cu diferite motivaţii; în spectacolul **Turandot** după basmul teatral al lui Carlo Gozzi, montat de Lucian Pintilie în 1978 la Paris (Théâtre de la Gaîté Lyrique), ca *ilustrare* a complementarităţii dintre monumental şi derizoriu, sînt reunite în/pe scenă făpturi omeneşti aflate la antipozi: pe de o parte, o actriţă profesionistă (Andrea Ferréol), celebră mai ales prin rolurile sale din cinema, femeie planturoasă şi, în opinia regizorului[108], lipsită de *sex-appeal* şi de expresivitate, dar exact de aceea aleasă ca să întruchipeze "prototipul mitului sexual (Brigitte Bardot walkirizată) care cumulează fericit: platitudinea, lipsa de expresie, vidul interior"; de cealaltă parte, o sumedenie de pitici, bărbaţi şi femei, de diferite vîrste, naţionalităţi, profesiuni, diferiţi şi ca inteligenţă, expresivitate, sensibilitate, cultură, temperament, "o alcătuire eteroclită, aiuritoare, de turn Babel, esenţă grotescă a umanităţii", "o aberaţie prin al cărui [sic] intermediu benefic ne putem confrunta direct - visceral - cu miturile fundamentale", elemente de

construcţie dramatică mizînd pe "fascinaţia naturală a monştrilor"[109]. Supralicitarea iconicităţii semnului scenic *actor* poate să fie şi un automatism profesional, un semn de rutină – "regula *emploi*-ului" ducîndu-i la disperare pe mulţi actori, care se simt prizonierii datelor lor fizice. Dar coincidenţa / corespondenţa / asemănarea (plauzibilă) între dimensiunea materială a persoanei care interpretează un rol şi trăsăturile fizice prin care se defineşte *persona* este foarte relativă într-un spaţiu puternic marcat de convenţii; nu de puţine ori, tocmai violarea sistematică şi consecventă a acestei "reguli" poate să devină o normă – generată de presiunea altor coduri (extra)teatrale; aşa se întîmplă în teatrul elisabethan, în care rolurile feminine sînt realizate de băieţi/bărbaţi foarte tineri (Keir Elam aminteşte, în contrast, de un caz extrem – şi insolit: Sarah Bernhardt, "atacînd" partitura Hamlet cînd celebra artistă are o vîrstă respectabilă şi un picior de lemn!). Barrie şi-a dorit întotdeauna să vadă un băiat în rolul Peter Pan, dar, pînă în 1982, acesta a fost apanajul aproape exclusiv al fetelor (cu numai două excepţii, în anii '50, în montări realizate în Franţa, respectiv Germania); de altfel, în afară de John Darling şi de Slightly, toţi Băieţii Pierduţi sînt interpretaţi de foarte tinere actriţe; se pare că această preferinţă (devenită habitudine) este indusă de o caracteristică emotiv-sentimentală a personajelor, care ajunge să prevaleze asupra datelor exterioare.

Actorul aduce, de asemenea, cu sine şi personajele pe care le-a interpretat anterior; din această istorie profesională individuală iradiază fascicule de sens care se adaugă (involuntar sau programat) la semnele dramatice şi teatrale particulare unui anumit spectacol; Ian McKellen, interpretul rolului Hook în montarea de la Olivier Theatre a piesei **Peter Pan**, îl ameninţă pe Peter cu o replică memorabilă din **Macbeth** (versiunea RSC – unde deţine chiar rolul titular), imediat după ce insolitează *à la* Hamlet ţeasta lui Flint. Sigur, aluzia este adresată spectatorului adult, care, în sistemul lui cultural, deţine informaţia ce-i permite să recunoască un anume idiolect (actoricesc/regizoral etc.), să valorizeze puntea semnificativă astfel schiţată, ca şi alte elemente de inter-textualitate, manifeste la nivelul textului scris de dramaturg, al decorului scenic ş.a. Aşa cum există basme scrise destinate mai ales copiilor şi basme care au drept destinatari adulţii, basmele teatrale prezintă şi ele, în general, această dihotomie; dar se poate întîmpla ca – asemenea unui basm oral/literar/ilustrat – basmul teatral să fie construit pe mai multe nivele de accesibilitate; este, mai ales, cazul "poveştilor

pentru copii", în care se infuzează (chiar începînd cu textul, sau mai tîrziu, în cursul montării spectacolului) seme suplimentare, menite să le facă plăcere părinţilor. Există voci dojenitoare, care reproşează "vinovaţilor" această duplicitate: despre Barrie se spune, de pildă, că "face cu ochiul părinţilor peste capetele copiilor"[110]. Dar se pare că nimeni nu are nimic de pierdut într-o situaţie în care un text (de orice fel) are o structură semnificativă etajată; semele de ordin superior pot fi ignorate sau pot fi decodate în cheie elementar-facilă, fără ca astfel să se piardă coerenţa structurii (imediat) inferioare.

În comunicarea teatrală, convenţia primordială şi esenţială priveşte tocmai acceptarea întregului set de convenţii care structurează, individualizează şi orientează transmiterea mesajului dinspre scenă către public. Pactul de ficţionalitate este mai puternic formalizat decît în cadrul comunicării literare, pentru că limita dintre realitate şi ficţiune pare mai expusă transgresării în teatru, unde personajele şi întîmplările au (totuşi) consistenţă materială. Tradiţional, separaţia dintre cele două lumi este indubitabil marcată de elemente care evidenţiază conturul spaţiului în care spectatorul nu are acces: scena propriu-zisă, în realitatea ei concretă; cortina; stingerea luminilor la începutul spectacolului. Astfel se realizează un fel de încadrare/formatare a universului scenic (=loc de desfăşurare a unei ficţiuni ce *pare* reală), proces care poate fi perturbat de diferite "zgomote": un actor îşi poate uita replica, tehnicienii pot face şi ei greşeli, reflectoarele pot exploda, decorul se poate prăbuşi ş.a.m.d. În asemenea condiţii, spectatorul în general dă dovadă de flexibilitate (între anumite limite, desigur) şi face abstracţie/trece cu vederea detaliile "aberante", toleranţa fiind tacit inclusă în pactul iniţial: convenţia nu este periclitată de o distorsiune accidentală. Problematică este însă încălcarea conştientă şi intenţionată a acestui contract.

Coerenţa şi unitatea narativă şi stilistică sînt esenţiale pentru crearea/păstrarea iluziei de realitate pe care o presupune teatrul. Eterogenitatea evident programată compromite fluenţa percepţiei şi insolitează *forma* în detrimentul *conţinutului*. În teatrul lui Gozzi motivele basmului tradiţional fuzionează cu exotismul, cu melodrama, cu elemente de farsă preluate de la *commedia dell'arte*, cu efecte speciale curente în opera barocă, rezultatul fiind un spectacol compozit, care subminează perfid estetica partizanilor realismului şi care atrage continuu şi ostentativ atenţia asupra teatralităţii (=artificialităţii) sale. Această dimensiune auto-referenţială/"autodenunţătoare" insistent

pusă în valoare este o inovaţie însemnată, reprezintă un punct de vedere foarte modern şi explică imensa popularitate a lui Carlo Gozzi, admirat (printre alţii) de Lessing, Schiller, M-me de Staël, Alfred de Musset, de formaliştii ruşi, de numeroşi oameni de teatru din secolul al XX-lea (precum Vsevolod Meyerhold, Max Reinhardt, Giorgio Strehler, George Devine, Andrei Şerban, Lucian Pintilie, Benno Besson), şi considerat drept predecesor spiritual de către A. W. Schlegel, Jean Paul, Ludwig Tieck şi E. T. A. Hoffmann. Prefigurînd ceea ce avea să se numească *ostranenie*, *aktualisace*, *Verfremdungseffekt*, basmele lui Gozzi demontează consecvent empatia pe care o generează intriga melodramatică; deconstrucţia se realizează prin juxtapunerea de elemente contrastante: personaje grave, serioase stau alături de personaje comice, melodrama se întretaie cu farsa, în mijlocul cadrelor exotice se fac referinţe transparente la contextul real veneţian al veacului al XVIII-lea, iar impresia de realitate este deliberat şi sistematic destrămată prin artificii dramatice. Jocul cu convenţiile culminează cu urmărirea unui scop paradoxal: inamic fervent şi implacabil al realismului, Gozzi urmăreşte să-şi subjuge publicul creîndu-i o iluzie teatrală perfectă, chiar şi în momentele în care se petrec lucruri absolut de necrezut (căci, în viziunea lui, pe scenă poate să se întîmple *orice*); acesta este şi un exerciţiu de fascinaţie, dar şi o tentativă de a ademeni şi de a convinge spectatorul să intre de bună voie într-o lume fantastică şi artificială, căreia să-i accepte convenţiile. Aceste convenţii reordonează (la modul fantezist) sistemul rigid de reguli operaţional pînă atunci şi expune spectatorul puterii autoritative/ discreţionare a autorului. În linia teatrului lui Gozzi, dar ducînd-o pînă la ultimele consecinţe, comediile fantastice ale lui Tieck demontează constant iluzia dramatică prin autoreferenţialitate, prin autodenunţarea ca produse prefabricate, prin expunerea nemiloasă a convenţiilor şi a trucurilor scenice. Motivul piesei în piesă şi, mai mult, rătăcirea fără noimă într-un fel de *no man's land*, în care se desfăşoară de-a valma şi se întretaie (absolut aleatoriu) planuri diferite, proiectează ideea de dezordine (= model de mişcare browniană) dincolo de hotarele tradiţionale ale scenei. Tieck transformă capacitatea de uimire – pe care mizează basmul în genere – în disponibilitatea de a experimenta perplexitatea; miracolul nu mai semnifică o ordine superioară de lucruri, nu mai este semn şi simbol a ceva inaccesibil pe căi şi prin metode comune, ci devine un simptom al incongruităţii, al hazardului şi al absurdului atotcuprinzător. Actul al III-lea din **Die gestiefelte Kater** începe aiuritor cu o disfuncţionalitate tehnică

(ironic programată): într-o pauză a spectacolului din interiorul piesei lui Tieck, din greşeală/neatenţie, cortina se ridică prea devreme, iar spectatorii ficţionali asistă confuzi la o scenă penibilă de culise – autorul piesei, disperat de felul în care decurge reprezentaţia, temîndu-se că numeroasele gafe ale actorilor îi împing piesa la cădere, imploră în genunchi ajutorul unui maşinist; cînd observă că sînt expuşi, protagoniştii acestui episod deopotrivă ilar şi stînjenitor se retrag în grabă; pe motiv că lumea rîde de el, un actor refuză să mai joace, ignorînd rugăminţile fierbinţi ale aceluiaşi autor torturat; spectatorii sînt exasperaţi şi indignaţi că seria stîngăciilor nu mai conteneşte; coerenţa spaţiului ficţional al piesei din piesă este distrusă de intruziunea brutală a elementelor contextuale; în acest moment, Hanswurst, bufonul-*raisonneur*, consideră că e cazul să intervină şi să rezolve *încurcătura* (= ocurenţă penibilă, dar şi confuzie de planuri): el se adresează direct publicului, informîndu-l, "ca de la simplu actor la spectator", că "asta nu face parte din piesă" – ironie cu funcţia de a deştrăma iluzia teatrală, căci limbajul care, de regulă, se preface că nu este adresat spectatorului[111], îşi vede acum strategia dezvăluită şi anulată.

Există, e drept, un adevărat sistem de convenţii numite *prezentaţionale*[112], care include introducerea, prologul, epilogul, *aparté*-urile rezervate spectatorilor şi alte forme de adresare directă, cu funcţie metatextuală – care însă, deşi atrag atenţia asupra caracterului teatral al textului/reprezentaţiei, nu au un efect de disipare a efectului acestuia/acesteia asupra spectatorului; dimpotrivă, în practică, ele confirmă şi întăresc ceea ce se numeşte *"theatrical frame"*[113]. Gozzi este interesat să păstreze(/încheie) un (nou) contract de comunicare cu publicul, dar nu pe baza empatiei dintre spectatori şi personaje, ci în virtutea unui joc (condus de autor), prin care teatrului promovat de Goldoni ("plebeu şi vulgar, comun", zice el) – teatrului văzut ca oglindă a societăţii – să i se poată substitui un teatru al fanteziei, decontractat, mereu proaspăt, spontan, liber. Basmele lui Gozzi se încheie consecvent cu apelul adresat direct publicului de a confirma că toată lumea din teatru s-a distrat bine împreună; formula tradiţională de încheiere a poveştii fabuloase este folosită la modul persiflant, bufon, anulînd orice urmă de solemnitate, ca o replică-inductor de complicitate; aplauzele solicitate insistent nu sînt atît o formă de recunoaştere a meşteşugului actorilor, cît o manifestare de concordie, de simpatie genuină pentru spiritul lumii ficţionale prezentate şi pentru cei care au mediat accesul publicului la aceasta.

Ca şi teatrul, cinematografia este un macro-semn, rezultat din conlucrarea mai multor sisteme distincte; fiind mediul cel mai complex, filmul seamănă cu, dar se şi deosebeşte de celelalte medii, care au o istorie mai îndelungată. În comparaţie cu teatrul, de exemplu, cinematograful este "o prezenţă absentă", absolut iluzorie (ca un vis) în ce priveşte relieful, profunzimea spaţiului, materialitatea obiectelor şi a personajelor. În film se regăsesc elementele vizuale şi auditive care formează totalitatea spectacolului teatral, dar ceea ce lipseşte este "dovedirea prezenţei", a "realităţii" acestor elemente[114]. Pe de o parte, filmul are caracteristici comune cu alte arte vizuale, pe de altă parte el funcţionează într-un mod analog cu limbajul verbal, care este substanţa literaturii; aceasta nu înseamnă că filmul înglobează toate celelalte arte, în întregime, că ar fi sinteza *nec plus ultra* a tuturor mijloacelor de exprimare artistică; parafrazîndu-l pe Seymour Chatman[115], putem afirma (fără să ne tulburăm prea tare) că, deosebit de ce se crede îndeobşte (şi aşa cum teoreticienii cinematografului ştiu de mult), capacitatea expresivă a filmului, deşi impresionantă, este limitată: există lucruri pe care filmul nu le poate face.

Străvechea dihotomie exprimată de opoziţia/diferenţa dintre *mimesis* şi *diegesis*, împarte artele în iconice şi non-iconice/ simbolice, în arte care *arată*, prezintă (*showing*), şi arte care *relatează* (*telling*). O imagine – unică şi statică – este iconică, dar dincolo de aceasta ea este foarte diferită de un film, care este definit de derularea (în ritmuri variabile) a mai multor imagini, înlănţuite pe diferite criterii; filmul este un continuum dinamic şi, în această privinţă, el se înrudeşte cu aşa-numitele *cartoons* (sau *comic strips / comics / bandes dessinées / BD*), suite de imagini desenate care povestesc o întîmplare, ajutate de cuvinte înscrise în "bule". O astfel de înşiruire secvenţială de ilustraţii (contextualizate verbal de poemul carrollian ***"You Are Old Father William"***) a realizat, de exemplu, John Tenniel pentru **Alice's Adventures in Wonderland**; în 1905 este publicată o carte celebră de benzi desenate, **Little Nemo in Slumberland**, de Winsor McCay, care explorează cu succes tărîmul basmului şi care este apoi (în 1910) transformată în film de desene animate, urmat de alte povestioare nostime, precum **How a Mosquito Operates** (1912) şi **Gertie the Dinosaur** (1914). Primii animatori sînt atît de fascinaţi de trucurile noului mediu, încît se preocupă mai puţin de povestire şi de personaje; accentul se pune pe inventivitate, pe gag, pe surpriza narativă, toate acestea evidenţiind abilitatea artistului de a realiza efecte care să-i uimească pe spectatori. Cît

despre filmele propriu-zise (cu actori), s-ar putea spune că povestea lor începe chiar cu basmele: din 1896, Georges Méliès face tot felul de experimente, folosindu-se de genul fanteziei/ basmului/feeriei pentru a descoperi secretele şi magia aparatului de filmat. Abia mai tîrziu (de prin anii '20) se fac filme de lung metraj, animate sau cu actori, cu subiecte inspirate de basme binecunoscute, care se concentrează asupra a ceea ce povestesc.

Filmul nu se doreşte o copie, un dublet a(l) realităţii; prin intermediul imaginii (şi al sunetului), el creează şi comunică o altă realitate, este o formă estetică (asemenea literaturii, de exemplu), care se desfăşoară logic şi dialectic, în interiorul unui limbaj[116] special. Sintagma "limbaj cinematografic" este folosită de primii teoreticieni ai filmului (Louis Delluc, Ricciotto Canudo, Bela Balázs; teoreticienii şi cineaştii sovietici din V.G.I.K., prima şcoală de cinema, condusă de Lev Kuleşov; Vsevolod Pudovkin, Serghei Eisenstein, Dziga Vertov – care discută şi sistematizează funcţia montajului) şi de formaliştii ruşi (Victor Şklovski, Boris Eichenbaum, Iuri Tînianov şi alţi trei membri ai OPOIAZ-ului, care în 1927 publică în ***Poetika Kino*** o suită de eseuri formulînd explicit ipoteza "cine-limbajului")[117]. Entuziasmul suscitat de apariţia acestui nou limbaj universal ("esperanto vizual"), duce, firesc, la interesul pentru descrierea lui analitică, în toate articulaţiile sale; "gramatica cinematografică" (André Barthomieu, Dr. Robert Bataille, Roger Odin) se inspiră din gramatica limbilor naturale, premisa fiind că cinematograful şi un idiom natural funcţionează în chip analog. Întreprinderea naşte controversă; unii analişti ai fenomenului, printre care şi Marcel Martin[118], formulează concepţia numită "indigenă"/"clasică", postulînd că iniţial filmul este doar o înregistrare fidelă, o simplă reproducere a realităţii, şi că limbajul cinematografic apare progresiv, pe măsură ce se descoperă procedeele de exprimare cinematografică.

În viziunea lui Jean Mitry, filmul nu e numai un sistem de semne şi de simboluri; spre deosebire de cuvinte, imaginea cinematografică (+ sunetul, în filmul sonor) este mai întîi de toate un obiect, o realitate concretă – care, adevărat, este încărcată cu o anume semnificaţie; filmul este o reprezentare ce *devine* limbaj, un limbaj de gradul al doilea[119]. Comparînd limbajul filmului cu limbile naturale, Christian Metz[120] constată diferenţe structurale şi funcţionale importante: 1) unicitatea limbajului cinematografic /vs/ varietatea limbilor naturale; în cinema variază *stilul* – putem vorbi de idiolecte regizorale; 2) cinematograful nu permite permutarea în orice moment a polilor *locutor-interlocutor*; dialogul cu filmul este posibil doar într-un sens metaforic, deoarece

spaţiul enunţării şi spaţiul receptării nu coincid, sînt eterogene; adresarea directă este mimetică şi iluzorie, este o convenţie; dacă în teatru limita convenţională dintre public şi spaţiul scenic poate fi încălcată în practică (indiferent de consecinţele asupra pactului de comunicare), ecranul este o frontieră ermetică, deşi anulabilă şi ea în circumstanţe speciale (şi numai la nivel ficţional): aşa cum unii cititori fervenţi sînt literalmente absorbiţi de carte (v. Bastian din **Povestea fără sfîrşit**), există personaje care coboară de pe ecran şi se insinuează în viaţa reală, de dragul cîte unui spectator care le adoră (v. **The Purple Rose of Cairo**, de Woody Allen, SUA, 1985) sau intruziunea se desfăşoară în ambele sensuri (v. **Who Framed Roger Rabbit?**, Robert Zemeckis, SUA, 1988); 3) în cazul semnului lingvistic, relaţia dintre semnificat şi semnificant este arbitrară; în cinema, complexul imagine-sunet (rezultat al unei adevărate reduplicări mecanice) este analog obiectului reprezentat/semnificat, este motivat prin asemănare; el şi obiectul respectiv reprezintă unul şi acelaşi lucru; 4) spre deosebire de limbajul natural, limbajul cinematografic nu operează cu unităţi discrete, ci cu "blocuri de realitate" complete; 5) faţă de dubla articulaţie lingvistică, "mesajul cinematografic total" se sprijină pe cinci nivele de codificare (fiecare nivel constituind un fel de articulaţie): percepţia însăşi, recunoaşterea şi identificarea obiectelor (vizuale şi sonore), ansamblul "simbolismelor" şi al diferitelor conotaţii atribuite obiectelor (/raporturilor dintre acestea) în interiorul sistemului cultural, ansamblul marilor structuri narative, ansamblul sistemelor cinematografice propriu-zise – care organizează într-un discurs specific elementele transmise la nivelele precedente şi care constituie, în sens foarte strict, "limbajul cinematografic". Umberto Eco formulează[121] ipoteza triplei articulaţii a limbajului cinematografic: nivelul 1 – *figuri iconice* (deduse din coduri de percepţie); nivelul 2 – *semne iconice*; nivelul 3 – *enunţuri iconice*. Indiferent însă de viziunea asupra structurii detaliate şi asupra funcţionării sale, concluzia este că limbajul cinematografic nu este o limbă, ci un echivalent funcţional (omolog, nu analog) al acesteia, este un limbaj nespecializat, a cărui substanţă a conţinutului este nedefinită. Comunicare plurisemiotică[122], filmul este spaţiul de întîlnire a unui foarte mare număr de coduri nespecifice şi a cîtorva coduri specifice; dintre acestea, numai unele sînt exclusiv cinematice: mişcările aparatului de filmat, montajul, racordurile dinamice/procedeele tehnice de tranziţie, sunetul sincronizat cu imaginea în mişcare. Dată fiind această eterogenitate, filmul este un fenomen greu/complicat de cuprins

global, de aceea el este abordat de regulă din perspective fatalmente înguste, dar care pot asigura unitatea şi consecvenţa discursului.

Prin capacitatea de a nara (= însuşirea de a reda o suită de întîmplări, fie prin povestire, fie prin prezentare)[123], cinematografia, teatrul şi alte arte ale spectacolului (care privilegiază *mimesis*-ul) nu se deosebesc de literatură (care este o artă discursivă). Dar, dacă poate povesti, filmul nu poate descrie - argumentează Seymour Chatman[124]; descrierea întrerupe linia povestirii, suspendă timpul ca într-un *tableau vivant*; or, în cinema acest lucru este imposibil: timpul desfăşurării filmului curge înainte; filmul nu descrie, nu are capacitate asertivă, ci doar una prezentaţională, pictorială, care este excesivă în comparaţie cu varianta verbală; abundenţa aceasta de informaţie detaliată îi determină pe unii esteticieni să vorbească despre "supraspecificare vizuală" (*überbestimmtheit*)[125]. În aceste condiţii, la translarea unui basm literar în mediul cinematic, trebuie căutate (şi găsite) soluţii pentru pasajele descriptive; rezolvarea lor exclusiv pe calea indicilor vizuali (pe principiul unei corespondenţe/coincidenţe pur formale) este facilă şi neadecvată. Aşa se întîmplă, de pildă, cu **The Little Prince** (Stanley Donen, SUA, 1974) - un musical plin de culoare (la propriu), cu un interpret al rolului titular de o frumuseţe angelică (şi atît, din păcate; altceva decît să fie în cadru nici nu i s-a cerut, probabil), cu mari vedete în roluri-medalion, cu numere muzical-coregrafice (semnate de Bob Fosse) de excepţie, dar de un decorativism rudimentar şi de o naivitate care nu prea are de-a face cu inocenţa şi candoarea, ci cu sărăcia imaginativă; filmul în discuţie mizează pe o modalitate de ecranizare echivalentă cu traducerea unui text într-o altă limbă, cuvînt cu cuvînt, după/cu dicţionar(ul). Partea cea mai delicată în ecranizarea unui basm este, desigur, figurarea personajelor-animale; dacă într-un text verbal prezenţa animalelor cu atribute miraculoase este uşor acceptabilă, în baza contractului iniţial de încredere încheiat între povestitor/autor şi ascultător/cititor, în artele reprezentaţionale o tratare naturalistă a personajelor respective poate fi ridicolă şi artificioasă, ori derutantă (precum s-a văzut, într-o variantă extremă, în **Motanul încălţat** al lui Tieck). Jean Cocteau (**La Belle et la Bête**, 1946) alege form(ul)a poemului plastic, de o frumuseţe sofisticată, glacială şi perfectă; chipul hidos al Bestiei intră într-o stranie rezonanţă cu atmosfera calofilă, exercitînd o fascinaţie inexplicabilă şi irezistibilă. În **The Frog Prince**, film de televiziune regizat de Eric Idle, eroul are tot timpul vocea lui

Robin Williams, iar în ipostaza de broscoi are chipul unei păpuşi expert mînuite. Mai ales în ultimii ani, o cale destul de frecventată este apelul la efecte speciale, realizate cel mai adesea (măcar parţial) pe computer; absolut memorabil (în genul lui ET al lui Steven Spielberg) este Falkor, dragonul aducător/purtător de noroc din **The Neverending Story** (Wolfgang Petersen, coproducţie Germania-Marea Britanie, 1984). În fine, la stilizare, sobrietate (formală şi cromatică), metaforă şi simbol recurge varianta rusească a **Micului Prinţ** (1993); foarte ingenios este racordul care se face între personaje: toţi cei pe care micul prinţ îi întîlneşte în călătoria sa pînă ajunge pe pămînt sînt interpretaţi de acelaşi actor; vulpoiul este un om cu faţă angulară, bărbos, cu o expresie alertă, neliniştită; în curs de şapte zile, pilotului îi creşte barba, încît ajunge să-i semene perfect vulpoiului. Aşadar, imaginea trebuie să colaboreze îndeaproape cu alte elemente ale filmului, pentru ca mesajul să poată transgresa limitele unei picturalităţi care, înţeleasă ca iconicitate maximă, are insuficientă putere de persuasiune în sistemul cinematic.

Atunci cînd povesteşte, filmul are drept narator un complex de elemente de comunicare (pe cale auditivă şi pe cale vizuală), numit de Seymour Chatman "narator cinematic"[126]; sinteza acestor informaţii (imagine-cadru, montaj, lumini, sunet de fond, muzică, voce din off) este un proces semiotic performat de spectator[127], care, totodată, apelează şi la alte sisteme, cu funcţie integratoare (contextul cultural al comunicării, de pildă). **Beauty and the Beast** (producţie a Studiourilor Disney, 1989) pune în evidenţă o strategie narativă care mizează foarte mult pe "figura" povestitorului (omniscient, neimplicat în diegeză), *rea*lizat ca voce din *off* ce rosteşte un prolog; accesul la lumea ficţională este aşadar mediat de discursul acesta narativ extradiegetic, prin care, în mod subtil, se operează o schimbare (importantă) de accent: personajul principal nu mai este Belle, ci prinţul vrăjit să aibă chip de fiară; filmul este povestea unui erou romantic, damnat, solitar, visînd la iubirea sublimă, perfectă. Mai mult, motivul trandafirului este "scînteia" narativă în basmul original (semnat de Mme Leprince de Beaumont): floarea este obiectul dorinţei subite şi "ilogice – alimentată şi de sentimentul vinovăţiei – care îl ademeneşte pe tatăl lui Belle să transgreseze legile tacite ale ospeţiei, numai pentru a îndeplini rugămintea fiicei sale preaiubite; vina este ispăşită "prin delegaţie", iar implicarea fetei în existenţa dramatică a Bestiei este consecinţa unui contract de reparaţie. În film, prin vocea plină de suspans a

naratorului invizibil, dar cu o prezenţă acut perceptibilă, trandafirul devine un element de acumulare a tensiunii narative, este simbolul proleptic al unui dezastru iminent; floarea este acum nu cauza/impulsul generator a(l) transgresiunii, ci un semn al vinovăţiei Bestiei (care trebuie să-şi răscumpere greşeala, să *des*facă blestemul ce şi l-a atras prin dispreţ şi nesăbuinţă) şi un instrument ce măsoară nemilos timpul rămas pînă la scadenţă; funcţionarea "bombei cu ceas" (amintind de ceasul înghiţit de crocodilul care îl terorizează pe căpitanul Hook, adversarul neîmpăcat al lui Peter Pan) este descrisă alb, fără emoţie, de vocea care lansează cu scepticism provocarea: "Cine ar putea vreodată să ajungă să iubească o fiară?!". Apoi, aceeaşi voce, însoţind o serie de *fondu*-uri/*dissolves* (tehnică echivalentă funcţional cu punctuaţia), efectuează tranziţia efectivă către castelul Bestiei. De aici încolo, muzica (de fond) şi cîntecele ("numere" muzicale performate cu aplomb, în virtutea convenţiei asumate tacit că spaţiul de desfăşurare a evenimentelor este asimilat cu o scenă) preiau sarcina de a impulsiona povestea, aşa încît naraţiunea se transpune în coduri reprezentaţionale/spectaculare.

Deşi filmele lui/tip Disney sînt foarte dinamice, exploatînd cu abilitate ceea ce se numeşte peripeţie, "maşina cibernetică"[128] pare să funcţioneze oarecum în gol; personajele nu evoluează şi, cu toate surprizele care survin în desfăşurarea evenimentelor, finalul este previzibil; totul este predeterminat.[129] Disney a împărţit lumea cineaştilor şi a esteticienilor (de fapt, lumea largă, a tuturor) în două tabere (ce-i drept, inegale) ce par să nu-şi găsească în veci concilierea. Cert este că, de cîteva decenii bune, numele *Disney* înseamnă mai mult decît "eticheta" ataşată de o persoană, sau chiar de un stil artistic; el reuneşte la modul genial trăsăturile şi tendinţele (ca şi obsesiile) societăţii de consum, este un simbol desăvîrşit al culturii de masă, la modelarea/ fasonarea căreia a contribuit din plin. *Self-made man*, Disney şi-a construit mitul cu hărnicie, migală, ambiţie şi cu o anume încrîncenare, dînd substanţă visului american al reuşitei; dacă ascensiunea şi succesul lui fulminant par să fie un basm devenit realitate, ironia este că traiectoria acestei împliniri (cu asupră de măsură) urmează o direcţie divergentă faţă de aceea a poveştii tradiţionale: "[Basmele] înfăţişează oameni şi obiecte care sînt (re)însufleţite în chip miraculos, în timp ce el [Disney] s-a preschimbat dintr-o fiinţă vie într-o marcă, devenită sinonimă cu 'eterna revenire a *aceluiaşi* [conţinut]', după cum spunea Nietzsche – în cazul lui Disney, eterna reîntoarcere a aceluiaşi fel de tinereţe."[130]

Filmele realizate de Disney în anii '30 şi după aceea (**Snow White and the Seven Dwarfs** deschide seria în 1937) au constituit un model-standard de ecranizare a basmelor în formula desenelor animate; tiparul a fost aplicat consecvent, cu minime amendamente (= ameliorări formale), ca o reţetă de succes, şi a devenit un stil inconfundabil, extins şi dincolo de spaţiul sălii de cinematograf, perpetuat mult după moartea omului-purtător al numelui (după dispariţia "persoanei civile"). Elementele-cheie ale unui film Disney sînt[131] următoarele:

1) Stabilirea şi dezvoltarea liniei narative este o muncă de echipă, dar "patronul" are întotdeauna ultimul cuvînt; desenatorii (în mare majoritate - la început, în exclusivitate - bărbaţi) alcătuiesc o familie (dar semănînd mai degrabă a internat de băieţi, spaţiu al farselor de tot felul, atmosferă ce influenţează tipul de umor promovat de/prin filmele realizate aici), în care părerile, ideile, dispoziţiile, maniile etc. autorului-producător (*father figure*) sînt în afară de orice discuţie; cine nu se poate acomoda, cine are o fire prea independentă şi nu acceptă modelul acesta paternalist de configurare a relaţiilor profesionale nu are cum să rămînă prea mult timp angajat al studioului[132].

2) Desfăşurarea evenimentelor este simplă, neproblematică, familiară (respectă, de regulă, subiectul basmului original); fără excepţie, sfîrşitul este cel aşteptat (adică fericit - într-o perspectivă tradiţională: dragoste heterosexuală, necesarmente integrată în instituţia căsătoriei), aducînd destindere şi o senzaţie de siguranţă; episoadele sînt clar şi precis delimitate, condimentate cu mici păţanii absurde şi comice ale personajelor secundare, care sînt făpturi diminutive, drăgălaşe, caraghioase şi/sau poznaşe; personajele sînt văzute maniheist şi ele nu se schimbă pe parcursul poveştii; valorile pozitive triumfă în final; feminitatea este asociată negreşit cu pasivitatea, blîndeţea, răbdarea, preocupările casnice, iar masculinitatea cu energia, acţiunea, puterea, aventura: eroina aflată la necaz trebuie să fie salvată de un cavaler cutezător.

3) Basmul are forma şi structura musicalului hollywoodian standard din/în anii '30: cîntece melodioase (multe dintre ele devin *hit*-uri după lansarea filmului şi urmează o carieră independentă), orchestraţii şi voci de calitate, o coloană sonoră foarte îngrijită, cu efecte atent calculate.

4) Conţinutul simplu, nepretenţios, este insolitat graţie unei tehnici artistice impecabile şi costisitoare: fluiditatea remarcabilă şi incomparabilă a filmelor Disney se datorează corespondenţei de 1:1 (cel mult 1:2) între desene(le intermediare) şi cadre, la

frecvenţa de 12 cadre/secundă; formele grafice sînt armonioase, "rotunde", calofile, edulcorate, iar culorile sînt foarte vii (sau pastelate, după caz), luxuriante; pelicula este întotdeauna de cea mai bună calitate; se acordă foarte mare atenţie sincronizării sunetului cu imaginea; se folosesc procedee de filmare inovative (precum *the multi-plane camera* – imaginea este pictată în perspectivă pe mai multe panouri de sticlă care sînt plasate unul în faţa celuilalt şi care pot fi manevrate)[133] şi, în ultimul timp, efecte speciale, realizate pe computer.

5) Basmul Disney nu este niciodată destinat exclusiv copiilor, dar urmăreşte să captiveze *copilul* din fiecare spectator, indiferent de vîrstă; urmărirea lui se bazează pe un anume tip de infantilizare regresivă, radical diferit (ca intenţie/realizare proiectată) de scopul demersului poetic (de sorginte romantică) întreprins de Antoine de Saint-Exupéry, care dedică **Micul Prinţ** "lui Léon Werth, pe cînd era băieţel", "copilului care a fost cîndva acest adult". Filmul este nucleul unui complex de obiecte de larg consum care-i poartă emblema: afişe, programe, cărţi ilustrate, păpuşi, piese vestimentare, articole casnice şi rechizite şcolare, bijuterii pop, figurine de porţelan, periuţe de dinţi ş.a.; din sala de cinema, el este transferat pe casete audio/video, în videoclipuri pentru cîntecele pe care le lansează, în reclame. În această ipostază de obiect de consum, filmul sacrifică arta în favoarea meşteşugului (aproape fetişizat), se cantonează în tradiţie fără să mai fie interesat de noutate (în afara celei tehnice), abandonează stimularea imaginaţiei alegînd divertismentul facil, succesul de public şi succesul de casă. Adulat şi contestat, Disney este un reper important în societatea contemporană, de care nu se poate face abstracţie: el orientează nu numai opţiuni estetice, dar şi ideologice. Disney este pentru America un mit naţional şi, mai mult, este prototipul cetăţeanului model, în a cărui utopie omul mediu se simte la adăpost, în siguranţă, fericit. Popularitatea lui în alte spaţii cultural-geografice nu este lipsită de contribuţia prestigiului iradiat de "ţara tuturor posibilităţilor", dar în mare parte este rezultatul unei conjuncţii favorabile şi productive a muncii neobosite cu o intuiţie remarcabilă, care l-a ajutat pe Disney să vadă clar şi să exploateze tendinţele existente în contextul cultural (şi social) general din primele decenii ale veacului acestuia. El a ilustrat cu egală strălucire cele două formule principale de dezvoltare a povestirii în desenul animat: 1) *cartoon*, formula scurtă, concentrată, cu structură de scheci, continuatoarea, în alt context, a primelor benzi desenate; 2) basmul animat de lung metraj, cu suflu epic, în cvasi-totalitatea

cazurilor ecranizări ale unor basme cunoscute, punînd accent pe substanţa nucleară a poveştii şi pe mesajul etic/estetic. Prelungirile acestor două tipuri în era TV sînt: 1) serialul animat (cu episoade de peste 30 de minute) de tip **Asterix**, omologul filmic al noilor *comics* care favorizează desfăşurările narative mai ample, construite în jurul unor eroi cu o personalitate bine conturată şi deja formalizată, fixată; 2) basmele serializate – gen **Micuţa Memol, Alice în Ţara Minunilor** – care diluează naraţiunea, privilegiind detaliul şi favorizînd digresiunea (precum celebrele soaps/telenovele), încît firul conducător al poveştii aproape că se pierde.

Desenele animate de scurt metraj (chiar şi cele serializate) reiterează (pînă la saţietate) una şi aceeaşi schemă narativă care debutează din senin şi sfîrşeşte indecis (într-un simulacru de încheiere – mereu amînată); toate episoadele sînt, de fapt, variaţiuni pe aceeaşi temă (aproape ostentativ "enunţată" de fiecare dată); "povestea" globală nu e decît o sumă de istorioare prin excelenţă ilare (aproape deloc moralizatoare), ce se înşiră "ca mărgelele pe aţă"; menirea lor este deconectarea, distrarea fără pretenţii a consumatorului. Disney a încercat transpunerea de basme literare în filme animate de scurt metraj, dar a realizat fără întîrziere că limitele (nu numai temporale) ale acestui "gen" compromit întreprinderea, cu excepţia cazului în care se optează dintru bun început pentru o lectură parodică ori pentru altă modalitate de inserţie a ingredientului de bază, *sine qua non*: elementul comic. Incongruenţa dintre basm şi genurile artistice (narative ori dramatice) scurte (BD-uri, scheciuri animate) este insurmontabilă. Este adevărat că Mickey Mouse, Donald Duck sau Bugs Bunny vădesc în unele împrejurări calităţi care, prin tradiţie, intră în formula ce defineşte un erou de basm. Dar, fără excepţie, oricît de ataşante sînt aceste personaje devenite emblematice, ele sînt din start dezeroizate, sînt proiecţii ficţionale menite să încurajeze, să stimuleze oamenii *reali*, cu care tind să semene. Aventurile lor nu intenţionează să reveleze adevăruri înalte (şi înălţătoare), ci să demonstreze, să evidenţieze nişte repere concrete, cu finalitate practică. Filosofia lor e simplă şi eficace, puternic ancorată în cotidian, în imediat. Iar faptul că, nu de puţine ori, acest ataşament faţă de valorile materiale, faţă de pragmatism (ca unică manieră valabilă de a reuşi în societate) se asociază cu o perspectivă (auto)ironică (ori, pe alocuri, chiar demolator sarcastică) nu schimbă esenţial datele problemei: sistemul etic stabil pe care se constituia basmul tradiţional este remaniat pînă la dizolvare; idealul de ameliorare (în primul rînd

morală) a individului (ca ucenicie în vederea "asaltării" unei lumi superioare) face loc dorinţei acerbe şi concentrate de a accede la putere (literalmente) cu orice preţ. Tom şi Jerry, pe de o parte, Bugs Bunny – într-un alt registru – sînt prototipurile preţuirii inteligenţei, a perspicacităţii, a ingeniozităţii nu ca factori de progres personal, de îmbogăţire spirituală, interioară, ci în virtutea potenţialului manipulativ (şi *triumfător* asupra altora) pe care se descoperă că îl au aceste calităţi. Aproape întotdeauna, obiectul dorinţei (dacă există vreunul), aprig disputat, este curînd pierdut din vedere, fiindcă adevărata miză a confruntării este să se demonstreze "cine e mai tare", consacrare iluzorie şi evanescentă, de vreme ce regula jocului (ca formulă de perpetuare/supravieţuire a poveştii) este necontenita răsturnare/reorientare a raportului de forţe. E drept că, pionieri ai desenului animat, Mickey şi Donald sînt ceva mai apropiaţi de eroii vremurilor de odinioară; cu timpul însă, şi ei evoluează de la debut ca şi caracter(e), adaptîndu-se noilor rigori tot mai agresiv promovate, aşa încît, *mutatis mutandis*, ei par să repete traseul către *deşteptare* al lui Dănilă Prepeleac. Nici structura lor interioară, nici poveştile (de fapt, *aceeaşi* destul de găunoasă poveste) pe care le (o) descriu/trăiesc nu califică personajele de *cartoons* drept eroi de basm; dimpotrivă, ani la rînd, ele "au pus umărul" la pregătirea glorioasei apariţii la televiziune a aventurilor aiuritor de stupide ale unor familii şarjat disfuncţionale, precum Simpson (sau Bundy). Fabula animată simplistă (şi cu un mesaj violent egoist), rudimentară (în ciuda virtuozităţii stilistice şi a comicului irezistibil, a satirei ce se doreşte superior intelectualizată), se mută aşadar, fără probleme, din lumea animală în cea "umană" caricaturizată pînă la limita dintre rîs isteric şi disperare.

Dovada incompatibilităţii dintre *cartoon* şi basm este filmul lui Tex Avery **Little Rural Riding Hood** (1949), o rescriere a poveştii cunoscute (via Perrault şi fraţii Grimm, mai ales) într-un registru de o senzualitate marcată (s-a şi spus, de altfel, că reprezintă o mostră de ceea ce s-ar numi "Tex on sex"), într-un ritm frenetic, dezlănţuit – o succesiune rapidă de gaguri vizuale marca Avery: "trupuri care se desfac într-o degringoladă de semne de exclamare [...], maxilare care, de uimire, se cască pînă se lovesc de podea, gîturi din care surpriza tîşneşte sub forma unor capete îngemănate de hidră, limbi care, de spaimă, vibrează spasmodic sau care se întind la nesfîrşit din cauza disperării, ochi care se măresc pînă ce ajung ca pietrele de moară şi ies din orbite sau se multiplică şi se îndreaptă în şir săltăreţ spre

obiectul dorinţei sau al groazei"[134]. În ultimă instanţă, în afara aluziei din titlu şi a motivului iniţial opunînd o fată unui lup, filmul lui Avery nu are puncte comune cu basmul **Scufiţa Roşie** (varianta Perrault; cu atît mai puţin cu aceea a fraţilor Grimm) şi nu are nici o tangenţă cu basmul ca "gen", ci este o fabulă de un comic truculent (="popular") despre gusturile şi pulsiunile erotice ale unui tandem de lupi (rafinamentul celui care trăieşte în mediu citadin contrastînd cu grosolănia, stîngăcia şi nerozia vărului său de la ţară), care oscilează între farmecele fruste ale unei Scufiţe rurale şi potenţialul seductiv exploziv al unei preţioase, sofisticate artiste de cabaret cu părul roşu.

Prototipul filmului-basm îl constituie, fără îndoială, filmul Disney (oricare dintre ele). Unul din filmele memorabile semnate de "magul desenelor animate" este **Pinocchio** (1940), inspirat de un basm de mari dimensiuni, **Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino** (1884), care adună la un loc o suită de povestiri publicate de Carlo Collodi în ***Giornale dei bambini*** vreme de trei ani, începînd din iulie 1881. Modificările efectuate în film la nivel narativ, dar mai ales în ce priveşte structura şi rolul personajelor în acţiune şi în prezentarea acesteia antrenează nişte schimbări de accent importante. Personajul-pivot devine greierele Jiminy, "conştiinţa" lui Pinocchio; vocea sa de narator omniscient este într-un fel însăşi vocea poveştii şi astfel el nu numai că îl domină pe Pinocchio, ci îşi exercită puterea de stăpînire şi asupra publicului; semănînd cu un clovn sau cu un personaj de vodevil, el cucereşte spectatorii cu farmecul lui naiv, care se combină ilar cu morga pe care o afişează şi cu tonul lui moralist; în jargonul celor implicaţi într-o artă reprezentaţională, Jiminy *steals the show*, deviază atenţia receptorului de la personajul *presupus* principal. Acesta este un fenomen atipic pentru filmele lui Disney, în care personajelor comice li se acordă, de regulă, un rol secundar/episodic (*cameo*), menit să relaxeze tensiunea ori să adauge sare şi piper unei acţiuni în pericol de a părea ternă. Dacă lui Jiminy i se atribuie puterea istorisirii, puterea activă, decizională îi aparţine Zînei; în fapt, figura maternă a zînei bune, chipul blajin al greierului-prieten şi sfătuitor, precum şi Geppetto, cel care a modelat în lemn un tovarăş menit să-i risipească singurătatea, alcătuiesc împreună modelul parental ideal[135]. Dincolo de americanizarea pregnantă a eroului şi a istoriei sale, dincolo de mesajul pe care fermecătorul personaj disneyan (nemaisemănînd aproape deloc, în nici o privinţă, prototipului său – *picaro*-ul lui Collodi) îl transmite, dincolo de, sau tocmai *prin*, remarcabilele sale calităţi

artistice, filmul iniţiază/evidenţiază o revoluţie în istoria basmului ca specie: el este programat să satisfacă un public văzut ca o masă de consumatori (produsul cinematografic este destinat unui grup cît mai larg, este obiectul-fetiş al unui ritual colectiv)[136], drept care el devine un instrument eficient (în cazul în care e bine manevrat) pentru deschiderea şi menţinerea unei imense pieţe de desfacere; basmul ajunge o reclamă tentantă care mijloceşte desfăşurarea unui comerţ înfloritor, se impune ca o investiţie extrem de profitabilă, ca o modalitate infailibilă de a face bani. "Citit" într-o anumită cheie, filmul **Pinocchio** este o fabulă, pe care Disney poate că nu a dorit-o atît de transparentă (sau poate că a intuit că nu are a-şi face prea multe griji în această privinţă); "se face destul de rar legătura între părinţii abuzivi din basme şi cineaştii abuzivi care folosesc basmele despre/cu părinţi abuzivi pentru a scăpa ei înşişi de datoria de a lua basmele în serios; dar această legătură ne poate ajuta să distingem între filmele-basm cu statut de bunuri de consum şi cele care au virtuţi artistice, în vremuri în care ne străduim să stabilim ce este potrivit – din punct de vedere 'politic'/cultural – pentru copiii noştri."[137]

Contrar acestui curent de respingere a cultului/mitului Disney (ori măcar de circumspecţie faţă de el) în contextul criticii de film/artă, se poate remarca din partea unor artişti şi/sau esteticieni o atitudine cel puţin înţelegătoare/binevoitoare (care-i acordă, cu mai multă sau mai puţină acrimonie, recunoaşterea ca reper fundamental pentru aşa-numita *pop art*), ori, mai rar, adevărate elanuri de admiraţie şi de simpatie. Maurice Sendak, de pildă (un ilustrator cu o imaginaţie de-a dreptul debordantă, cu inventivitate inepuizabilă, cu un umor cînd jucăuş *mordant*, cînd duios, cu un discurs mereu nou şi original, sfidînd tiparele şi structurile prefabricate), vorbeşte/scrie în mod constant despre rolul formativ pe care l-ar fi exercitat filmele lui Disney asupra sa; dar la o privire mai atentă a textelor sale, devine evident faptul că fascinaţia nu este generată de valorile promovate de trustul Disney ("personalitatea lui Mickey [Mouse] – băiatul american din cap pînă-n picioare – mă atrage mai puţin decît imaginea lui grafică; provincialismul lui mă deranja chiar şi atunci cînd eram copil"[138]), ci de asocierea celebrelor personaje din filmele Disney cu trecutul personal al autorului – care afirmă că sensibilitatea lui este marcată indelebil de cultura pop ("nu mergeam la muzeu, nu răsfoiam albume de artă. Eram destul de necioplit în ce priveşte domeniul artistic. **Fantasia** [filmul lui Disney] a fost probabil experienţa estetică de vîrf a copilăriei

mele – şi aste e o experienţă cam dubioasă. Nu vedeam decît benzi desenate şi filme de Disney."[139]). În plus, tot un personaj disneyan, mai-sus amintitul Mickey Mouse, îi aduce copilului Maurice Sendak alinare, consolare şi sentimentul izbăvirii (virtuţi generice ale basmului) într-o privinţă în care nimic altceva nu pare să poată fi de ajutor; episodul este evocat peste ani, la modul şarjat, fireşte: "N-am putut uita niciodată privirea dezamăgită, de om păcălit, a tatălui meu – cînd şi-a luat ochii de la imaginea strălucitoare a lui Shirley Temple şi a zărit capetele deloc aurii ale celor trei copii pe care-i zămislise.[...] Nu i-am iertat niciodată pe monştrii ăia mici şi debordînd de energie, care cîntau şi dansau step cu atîta însufleţire. Dar Mickey Mouse nu era ca ei; el era de-al nostru."[140]

Deşi dominant cantitativ (graţie puterii sale financiare colosale, corporaţia controlează piaţa aproape absolut), modelul Disney nu este unicul propus în domeniul filmelor-basm; există cineaşti mai puţin interesaţi de reafirmarea şi de consolidarea unei vechi perspective asupra lumii, cît de înnoirea structurilor şi a mijloacelor de expresie; ei îşi propun să folosească filmul ca pe un instrument care să fie o provocare fertilă pentru copiii-spectatori, care să le stimuleze imaginaţia, care să-i facă să reflecteze şi care să-i deprindă să judece şi să acţioneze singuri, asumîndu-şi responsabilităţile de rigoare. Jim Henson este un nume de referinţă din acest punct de vedere (ca şi din altele, de altfel); numeroasele lui filme şi spectacole TV, filmele lui de lung metraj destinate marelui ecran, toate întreprinderile sale artistice folosind păpuşi, marionete şi/sau actori în carne şi oase, adevărate aventuri pe care le-a girat în calitate de scenarist, regizor şi/sau producător, sînt parodii pline de miez (şi de farmec, totodată) ale tradiţiei filmice Disney; ele pun în discuţie probleme serioase care ţin de domeniul istoriei, al folclorului, al culturii în general, sau al artei (cinematografice) în special. Asupra filmelor din seria **Muppets** vom reveni în capitolul consacrat intertextualităţii; aici dorim să ne oprim asupra serialului de televiziune **The Storyteller** (Henson Associates, 1987), constituit din nouă episoade care adaptează poveşti de largă circulaţie, mai ales din colecţia fraţilor Grimm (scenarist este Anthony Minghella, ajuns mai celebru apoi ca regizor al *hit*-ului cinematografic **Pacientul englez**). Racordul între cele nouă părţi este realizat de figura povestitorului, care stă pe un fotoliu în faţa căminului şi-i spune poveşti unui căţel – interlocutor deloc încrezător în adevărul istorisirilor sale, mereu sceptic şi pus pe harţă, gata să-l întrerupă neceremonios la orice pas; cadrul este

acelaşi în fiecare episod, aspirînd să reînvie, pe noile coordonate ale televiziunii şi ale video-ului, meşteşugul povestirii ca proces interactiv (grupul telespectatorilor vede pe micul ecran cum un povestitor comunică direct cu un ascultător rebel, care reacţionează intens la spusele lui: îl întrerupe, îi adresează întrebări, îl ia peste picior, rîde sau suspină; pe parcursul acestui proces se creează o legătură afectivă şi o anume complicitate între cei doi protagonişti de pe ecran, precum şi între aceştia, pe de o parte, şi privitori, pe de altă parte); fiecare poveste e pusă în scenă diferit, cu mijloace vizuale (picturale/cinematice) şi tehnice dintre cele mai variate: personaje interpretate de actori, păpuşi, umbre proiectate pe un paravan; decoruri realiste, simbolice sau suprarealiste; muzica şi mişcările capricioase ale camerei de luat vederi contribuie şi ele la crearea unei atmosfere compozite, în care realitatea, cotidianul se amestecă pe neaşteptate cu fantasticul.

Un film animat care merge curajos contra curentului Disney este filmul de televiziune **The Point** (1971). Desenele sînt "neglijente", stîngace, abstractizate şi ironice; povestea este una plină de tîlc, pentru că arată absurdul la lucru; personajul principal, Oblio, este izgonit din ţinutul lui – *The Land-of-Point* – pentru că este altfel decît concetăţenii lui (oameni corecţi, care respectă legile), pentru că, în raport cu norma, el este aberant, pare să nu aibă nici un rost pe lume (naraţiunea este construită pe jocurile de cuvinte la care se pretează termenul *point*). Însoţit de cîinele său Arrow (găsit vinovat de complicitate), Oblio pleacă spre locul exilului (*The Pointless Forest*), unde descoperă că uneori excesul de raţionalism istoveşte noima (v. episodul întîlnirii cu *the Pointed/ Pointless Man*), că rigoarea confundată cu rigiditatea alungă bucuria de a trăi (v. întîlnirea cu trioul vesel Chicotul-Rîsul-Dansul), că din iniţiative fanteziste şi hazardate se pot naşte lucruri pline de sens, "înaripate" (v. experienţa cu pasărea care iese din ou). În cele din urmă, întîmplarea (deloc întîmplătoare) îi îndreaptă pe cei doi drumeţi înapoi către locul de unde au fost expulzaţi; oamenii îi întîmpină ca pe nişte eroi, pentru că Oblio şi Arrow sînt primii care au reuşit să străbată Pădurea-fără-rost; de data aceasta, Oblio nu se mai lasă intimidat şi îşi apără legitimitatea ontologică, iar mulţimea consideră că el are dreptate ("he's got a point"). Şi-atunci toate capetele ţuguiate devin rotunde, în timp ce lui Oblio îi creşte subit ţuguiul (*the point*) care i-a lipsit pînă în momentul respectiv. Aventura lui Oblio este una semnificativă, care îl schimbă şi pe el, îi schimbă şi pe cei din jurul lui, şi schimbă şi

starea de lucruri; lecţia pe care o învaţă Oblio (cu folos) în pădure (loc magic prin excelenţă) este una de nonconformism şi de curaj în asumarea pînă la capăt a libertăţii de gîndire (după cum sugerează ajungerea la un moment dat în locul numit *Point of No Return*); şi Oblio află, de asemenea, că frumuseţea lumii stă în diversitatea ei, că părerile şi punctele de vedere nu coincid, dar că acesta nu este un motiv de discordie, că obtuzitatea este o disfuncţie care poate fi remediată cu bunăvoinţă şi flexibilitate: "Vezi ceea ce vrei (= eşti dispus) să vezi, auzi ceea ce vrei să auzi, înţelegi ceea ce vrei să înţelegi". Mesajul para-/anti-Disney este presărat cu motive străine universului/spiritului disneyan, precum: bucuria experimentului şi a gratuităţii, lipsa (nepenalizată) de pragmatism, recunoaşterea temerilor şi a incertitudinilor, confuzia între vis şi realitate, ridiculizarea conformităţii şi a civismului mărginit, tristeţea metafizică. Anumite particularităţi de viziune, ca şi de construcţie accentuează diferenţa: comentariul povestitorului din *off* şi muzica (o suită de cîntece făcînd parte din naraţiune, scrise şi interpretate de Harry Nilsson, ca voce extradiegetică) punctează ironic sau meditativ desfăşurarea poveştii (unul dintre cîntece ia forma unei jelanii care parodiază cîntecelul ***"Bubbles, Bubbles"*** din **Gay Purree**, cu/despre un novice ameţit de şampanie; aici "bulele" provin din lacrimi şi necaz, trimit la derivă, decrepitudine, înec, moarte, descompunere, reîntoarcere împăcată în sînul naturii); referinţe metatextuale relativizează povestea şi construiesc o complicitate simpatetică între narator şi receptor: "Că veni vorba, distanţa dintre Ţinutul Noimei şi Pădurea-fără-rost este direct proporţională cu intervalul de timp necesar pentru a mai cînta un cîntec"; sînt frecvente formulele de adresare directă către spectatori/ascultători (fiindcă povestea a fost transpusă şi pe CD/casetă audio), ca şi ticurile specifice vorbirii. Basmul este astfel o cale de recuperare a căldurii umane pe care o presupune comunicarea directă; oralitatea secundară este "încălzirea" convenţională (dar nu mai puţin reconfortantă pentru aceasta) a unor medii inerte afectiv, dar care, în compensaţie, amplifică remarcabil capacitatea perceptivă a receptorului, îi sporesc puterea comprehensivă şi îl deprind cu rafinamentele unei dispoziţii ludice.

NOTE:

[1] V. Walter J. Ong, **Orality and Literacy**, p. 11.

[2] V. şi Dumitru Irimia, **Introducere în stilistică**, pp. 80-81. Despre oralitatea comunicaţională (originară şi derivată), precum şi despre alte tipuri de oralitate, v. id., *ibid.*, p. 124 (şi, de asemenea, capitolul III – ***"Oral/scris în stilistica limbii române"***: în întregime ***"A. Stilistica limbajului oral"***).

[3] Id., *ibid.*, p. 12.

[4] Id., *ibid.*, p. 13.

[5] *Actor* care să interpreteze personajele nu i se cere să fie; eroii de basm nu au individualitate, astfel încît intervenţiile lor verbale ("replicile") prezintă un înalt grad de abstractizare şi de formalizare, nu comunică "stări", "trăiri", nu au motivaţii psihologice particulare. Povestitorul popular este un histrion într-un sens mai specializat: el nu îşi asumă un(ul sau mai multe) rol(uri) într-o producţie dramatică, ci are de susţinut un recital; însuşirile actoriceşti (ţinînd mai degrabă de un talent al rostirii) şi farmecul personal îi sunt utile (chiar necesare) pentru a-şi captiva publicul, pentru a-l face, literalmente, "să-i soarbă" cuvintele. Din această perspectivă, Ion Creangă, de exemplu, se situează la polul opus; cu sau fără "ţărănii", el *nu* se află în postura de povestitor popular (lucru de care el este, de altfel, perfect conştient, deşi reiterează frecvent – şi ipocrit – scuze pentru lipsa-i de rafinament ce ar putea, chipurile, ofensa gusturile mai subţiri). După cum s-a mai remarcat, el este un veritabil creator de personaje vii, fiecare cu profil bine marcat şi cu "voce" distinctă. Harap Alb este erou de basm (mai mult sau mai puţin deviind de la normă), dar – mai cu seamă – personaj de nuvelă/roman.

[6] V. Tzvetan Todorov, **Poétique de la prose**, Paris, Seuil, 1971, pp. 78-91.

[7] Această împletire în comunicare a unor elemente eterogene a fost numită *sintaxă mixtă* – v. D. Irimia, **Introducere în stilistică**, p. 110, unde se trimite – pentru clarificare şi pentru lărgirea cadrului discuţiei – la Tatiana Slama-Cazacu, ***"Conceptul de 'sintaxă mixtă'. Cercetări în jurul unei ipoteze"***, în vol. **Studii de stilistică, poetică, semiotică**, Cluj-Napoca, 1980, pp. 301-307.

[8] V. Dumitru Irimia, **Introducere în stilistică**, p. 83.

[9] V. Paul Zumthor, **Essai de poétique médiévale**, Paris, Seuil, 1972, pp. 37-42.

[10] V. Robert Escarpit, **De la sociologia literaturii la teoria comunicării. Studii şi eseuri**, Bucureşti, ESE, 1980, p. 16.

[11] În Evul mediu, deşi universul scolastic este dominat de cultul pentru manuscris(e), comunicarea (ştiinţifică) mediată de acest(e)a păstrează un caracter preponderent oral. Manuscrisul medieval este mai degrabă o rostire invitînd deschis la participare lingvistică, la dialog (prin intermediul gloselor), decît un text fix, încheiat, "închis". Spre deosebire de cartea tipărită, manuscrisul nu este un obiect de serie, finit (limitat de coperţi), "etichetat" (purtător de titlu), ci un fragment unic, interpretînd foarte larg conceptul de intertextualitate (ideile circulă liber, sînt ale

tuturor; noţiunea de proprietate intelectuală şi ideea originalităţii apar mult mai tîrziu). Deosebirile marcate (mai ales funcţionale) dintre manuscris şi carte demonstrează că nu scrierea în genere, ci tiparul a revoluţionat modul de concepere a cuvîntului-purtător de informaţie: "Despite the assumptions of many semiotic structuralists, it was print, not writing that effectively reified the word, and, with it, noetic activity" (Walter J. Ong, **Orality and Literacy**, p. 119).

[12] Pentru *polisemia maximă, caracterul deschis al semnificaţiei şi variabilitatea (subiectivă şi obiectivă) a semnificaţiei* textului din stilul beletristic (limbaj scris), v. D. Irimia, **Introducere în stilistică**, pp. 178-179.

[13] Michael Ende, **Povestea fără sfîrşit**, Bucureşti, Ed. Univers, 1995, p. 433.

[14] Id., ibid., p. 432.

[15] V., spre exemplu, articolul ***"The Growth of Grammar in the Elven Tongues"***, de Christopher Gilson şi Patrick Wynne, în **Proceedings of the J.R.R. Tolkien Centenary Conference** (volum editat de Patricia Reynolds şi de Glen H. GoodKnight), Altadena, California, Mythopoeic Press & Milton Keynes, The Tolkien Society, 1995, pp. 187-194.

[16] V. Lester E. Simons, ***"Writing and Allied Technologies in Middle-earth"***, în **Proceedings of the J.R.R. Tolkien Centenary Conference**, pp. 340-343.

[17] Raymond Queneau, **De quelques langages animaux imaginaires et notamment du langage chien dans "Sylvie et Bruno"**, Paris, L'Envers/L'Herne, 1971.

[18] Într-un anumit punct, Queneau compară "informaţiile" provenite din două surse: Lewis Carroll, pe de o parte, şi, pe de altă parte, imaginarul autor al unui pretins articol dintr-o revistă de psihologie (Francis Rostand, ***"Développement de l'aboi chez un jeune chien, méthodes d'étude et premiers résultats"***). Divergenţa constatată se explică, opinează el, "soit par le fait que les sujets de Lewis Carroll sont des adultes, soit par la britannicité des uns et la velchité des autres". (Raymond Queneau, **De quelques langages animaux imaginaires**, p. 15)

[19] Cf. "Khattam-Shud [...] is the Arch-Enemy of all Stories, even of Language itself. He is the Prince of Silence and the Foe of Speech." (Salman Rushdie, **Haroun and the Sea of Stories**, London, Granta Books, 1991[1990], p. 39)

[20] V. Salman Rushdie, **Haroun and the Sea of Stories**, p. 73.

[21] V. Gianni Rodari, **Gramatica fanteziei. Introducere în arta de a inventa poveşti**, Bucureşti, EDP, 1980.

[22] Cf. "We at P2C2E [=*(a) Process Too Complicated To Explain*] House have learnt how to synthesize them [*happy endings*] artificially. In plain language: *we can make them up*." (Salman Rushdie, **Haroun and the Sea of Stories**, p. 201)

[23] Acelaşi efect (dar cu avantajul unui grad sporit de spectaculozitate şi gratificînd în mai mare măsură consumatorul modern, sensibil la puterea de seducţie a computerelor) îl urmăreşte lansarea pe piaţă, nu de multă vreme, a ceea ce se cheamă *Lego Media* – v., de exemplu, ***The Bookseller***, 9 Oct 1998, p. 35.

[24] Scrisori pictografice şi (altfel) codificate a creat şi J.R.R. Tolkien (v. corpusul Ms. Tolkien – desene / 86, fol. 1 verso), iar Rudyard Kipling a propus, la rîndu-i, o interesantă (şi amuzantă) ipoteză (ficţională) privitoare la apariţia, pe cale picturală, a alfabetului (v. ***"Cum a fost scrisă prima scrisoare"***, în Rudyard Kipling, **Poveşti** – ediţie ilustrată cu desenele autorului, Bucureşti, Ed. Tineretului, 1967).

[25] V. Lewis Carroll, **Looking-Glass Letters**, selecţie şi comentariu de Thomas Hinde, London, Collins & Brown, 1991.

[26] O asemenea afirmaţie care poate contraria (măcar ca amănunt insolit) sensul comun al desfăşurării "normale" a unui text (ca şi cum acesta ar fi o fiinţă, cu o existenţă concepută procesual, înscrisă pe coordonata temporală în direcţia evolutivă urmată de toate organismele vii) face – la un mod mult mai tranşant (pentru că *programatic*) – Poe: "s-ar putea spune că poemul meu [**The Raven**] a început cu sfîrşitul, *aşa cum ar trebui să înceapă orice operă de artă* [s.n.]" (***"The Philosophy of Composition"***, în **The Works of Edgar Allan Poe**, III, Edinburgh, Adam & Charles Black, 1883, p. 273, *apud* Jean Burgos, **Pentru o poetică a imaginarului**, Bucureşti, Ed. Univers, 1988, p. 126). Întrucît textul este o *construcţie*, limita sa finală (*la clôture*) este punctul de maximă intensitate, este o culme pregătită cu grijă şi cu minuţie de către autor, care purcede în aventura creaţiei avînd clar în minte ţinta la care vrea să ajungă, precum şi cel mai potrivit/eficient *modus operandi* pentru atingerea scopului, a destinaţiei deja fixate încă din etapa preliminară.

[27] V. dilema cu care se luptă Alice în timp ce străbate, în cădere amortizată, vizuina Iepurelui, ce duce spre Wonderland ("Do cats eat bats?"/"Do bats eat cats?"), disputa ei cu Iepurele de Martie – la un "ceai trăsnit" – ("I say what I mean – I mean what I say", "I like what I get – I get what I like" ş.a.m.d.) şi, desigur, jocul savuros al paronimelor din episodul cu Falsa Broască Ţestoasă (**Alice's Adventures in Wonderland**).

[28] V., spre exemplu, Nigel Rees, **The Politically Correct Phrasebook. What They Say You Can and Cannot Say in the 1990s**, London, Bloomsbury Publishing, 1993.

[29] "His first processed tree carcass", sună prezentarea de pe manşetă (James Finn Garner, **Politically Correct Bedtime Stories. Modern Tales for Our Life and Times**, New York, Macmillan; Toronto, Maxwell Macmillan Canada, 1994).

[30] "The descendant of dead white European males", dezvăluie aceeaşi sursă de informaţie (v. nota precedentă).

[31] Noua prezentare aduce informaţii biografice de ultimă oră despre autor – "he lives in Chicago with his spousal lifemate and their new pre-adult" – şi este şi mai (fals, desigur) intransigentă (dacă se putea!) faţă de tendinţele discriminatorii din societatea contemporană (americană). (James Finn Garner, **More Politically Correct Bedtime Stories. Once Upon a More Enlightened Time**, London – Sydney, Simon & Schuster, 1995)

[32] Cf. "the heroine gives birth to two children as the result of the prince's passionate awakening of her" (Alison Lurie, **Not in Front of the Grown-Ups**, p. 37).

[33] V. Roger Sale, **Fairy Tales and After: From Snow White to E.B. White**, Cambridge-Massachussetts & London, Harvard University Press, 1978, p. 23.

[34] Jack Zipes vorbeşte despre "the 'civilized' appropriation of the fairy tale in France and Germany", "where it flourished as an avant-garde form of art" - Jack Zipes (ed.), **Victorian Fairy Tales. The Revolt of the Fairies and Elves**, New York & London, Methuen, 1987 (introducere, p. XIV).

[35] Cf. "the fairies and elves seemed to have been banned from their homeland, as if a magic spell had been cast over Great Britain" (Jack Zipes, **Victorian Fairy Tales**, introducere, p. XIII).

[36] Cf. "The proletariat will create new fairy tales in which workers' struggles, their lives, and their ideas are reflected and correspond to the degree which they demonstrate how they can continually become human, and how they can build up new educational societies in place of the old decrepit ones." - Erwin Hoernle, **Grundfragen proletarischer Erziehung/Basic Questions of Proletarian Education** [1923], *apud* J. Zipes (editor), **Utopian Tales from Weimar**, Edinburgh, Polygon, 1990 - introducere, p. 13.

[37] Vladimir Colin, **Problemele şi drumurile basmului cult**, Bucureşti, ESPLA, 1955, p. 39. Întreaga broşură este un document istoric-politic-cultural interesant de parcurs.

[38] V. Walter J. Ong, **Orality and Literacy**, p. 3.

[39] V. E.H. Gombrich, **The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation**, Oxford, Phaidon, 1982, p. 137.

[40] Joseph H. Schwarcz, **Ways of the Illustrator. Visual Communication in Children's Literature**, Chicago, American Library Association, 1982, p. 65.

[41] V. Platon, **Phaidros**, traducere, lămuriri preliminare şi note de Gabriel Liiceanu, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1993, pp. 142-151.

[42] Eric A. Havelock, **Preface to Plato**, Cambridge, Massachussetts, Belknap Press of Harvard University, citat de Walter J. Ong în **Orality and Literacy**, pp. 80-81.

[43] În **Ars Poetica**, Horaţiu compară efectul povestirii orale cu acela al reprezentării dramatice şi face observaţia că ochiul poate fi mai lesne impresionat decît urechea (*apud* E.H. Gombrich, **The Image and the Eye**, p. 140).

[44] V. Peter Dahlgren & Colin Sparks (editori), **Communication and Citizenship. Journalism and the Public Sphere**, London, Routledge, 1991, p. 204.

[45] V. Rob Pope, **Textual Intervention. Critical and Creative Strategies for Literary Studies**, London, Routledge, 1995, pp. 84-87.

[46] Perry Nodelman, **Words About Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books**, Athens & London, The University of Georgia Press, 1988, p. 199.

[47] Joseph H. Schwarcz, **Ways of the Illustrator**, p. 9.

[48] V. E.H. Gombrich, **The Image and The Eye**, p. 50.
[49] V. id., *ibid.*, p. 51.
[50] V. Perry Nodelman, **Words About Pictures**, p. 211.
[51] V. id., *ibid.*
[52] E.H. Gombrich, **The Image and the Eye**, p. 140.
[53] În **More Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass and What Alice Found There** (New York, Random House, 1990, p. 169), Martin Gardner arată că această cuplare a celor două imagini pe feţele opuse ale aceleiaşi foi de hîrtie, figurînd o oglindă, este adoptată de "toate ediţiile standard"; mai mult decît atît, ediţia Puffin din 1948 plasează ilustraţiile în cauză pe prima, respectiv, pe ultima copertă, transformînd însăşi cartea în oglindă.
[54] V. Perry Nodelman, **Words About Pictures**, pp. 202-227.
[55] V. Bill Nichols, **Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media**, Bloomington, Indiana University Press, 1981.
[56] V. Rudyard Kipling, **Poveşti**.
[57] Joc de cuvinte – *cream of tartar* = 'sare de lămîie'.
[58] V. E.H. Gombrich, **The Image and the Eye**, p. 55.
[59] Concept definit (şi apoi dezvoltat) de: Goran Hermeren, ***"Two Concepts of Illustration"***, în **Representation and Meaning in the Visual Arts**, Copenhaga-Oslo-Lund, Scandinavian University Books, 1969, p. 58; Donald L. Weismann, **The Visual Arts as Human Experience**, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, f.a., p. 26; Joseph H. Schwarcz, **Ways of the Illustrator**, p. 24.
[60] Bruno Bettelheim, **The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales**, New York, Vintage Books, 1977, p. 24 (v., de asemenea, pp. 59-60).
[61] V. Philip Pullman, ***"Invisible Pictures"***, în ***Signal***, No. 60, September 1989, p. 162.
[62] Perry Nodelman, **Words About Pictures**, p. 113.
[63] Selma G. Lanes, ***"Rackham and Sendak: Childhood Through Opposite Ends of the Telescope"***, în **Down the Rabbit Hole. Adventures and Misadventures in the Realm of Children's Literature**, New York, Atheneum, 1976, p. 74.
[64] V. Joseph H. Schwarcz, **Ways of the Illustrator**, p. 16.
[65] Perry Nodelman, **Words About Pictures**, capitolul ***"The Rhythms of Picture-Book Narrative"***, pp. 242-276.
[66] Id., *ibid.*, p. 243.
[67] Maurice Sendak, ***"Questions to An Artist Who Is Also An Author"*** – interviu realizat de Virginia Haviland pe 16 noiembrie 1970, publicat în ***The Quarterly Journal of the Library of Congress***, October, 1971, pp. 263-280, retipărit parţial în Miriam Hoffman & Eva Samuels (editori), **Authors and Illustrators of Children's Books**, New York-London, R.R. Bowker Company, 1972, pp. 364-377.
[68] Edward Ardizzone, ***"An Autobiographical Note"***, ***The Junior Bookshelf***, No. 14 (March 1950), pp. 39-45.

[69] V. Jack Zipes (editor şi autor al studiului introductiv), **The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood**, New York-London, Routledge, 1993; idem, ***"A Second Gaze at Little Red Riding Hood's Trials and Tribulations"***, în **Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England**, Aldershot (England)-Brookfield (USA)-Sydney-New York-London, Gower/ New York, Methuen, 1986.

[70] Graham Ovenden (editor), **The Illustrators of "Alice in Wonderland" and "Through the Looking Glass"**, London, Academy Editions / New York, St Martin's Press, 1979 [1972].

[71] Ca autor, Dodgson/Carroll ilustrează situaţia numită de Genette *polyonymat* (v. **Seuils**, Paris, Seuil, p. 50); scrierile ştiinţifice ("serioase") sînt semnate cu numele de stare civilă, iar cele ficţionale cu un pseudonim ales după mai multe încercari de "echivalare" – uneori prin procedee rebusistice – a două secvenţe (*inversate*) din numele real: prenumele (Charles) şi aşa-numitul *middle name* (Lutwidge – numele de familie al mamei sale înainte de căsătorie); printre variante: Edgar Cuthwellis, Edgar U. C. Westhall, Louis Carroll şi, desigur, Lewis Carroll. Toată corespondenţa sosită la colegiul Christ Church din Oxford pe numele Lewis Carroll este returnată cu menţiunea "adresantul necunoscut". Dodgson refuză cu obstinaţie să admită existenţa lui Lewis Carroll în afara spaţiului literaturii şi doar în mod cu totul excepţional, în situaţii de comunicare epistolară atent si precis insolitate, semnează cu pseudonimul.

[72] Un document grăitor în acest sens este o scrisoare a lui Charles Dodgson către una din surorile sale, scrisoare în care el "atacă" tocmai problema respectabilităţii/onorabilităţii ce s-ar afla în primejdie – pare-se – dacă "tinere domnişoare l-ar vizita neînsoţite" – v. nota 1 (pp. 35-38) la **The Hunting of the Snark**, Penguin Books, 1995, în cuprinsul căreia Martin Gardner reproduce – după Roger Green – un fragment.

[73] Unii comentatori merg chiar (cu o oarecare condescendenţă) pînă la a decreta viaţa lui Charles Dodgson drept "this spectacularly unadventurous sedentary and unsexy subject" – v. H. Houghton, ***"The White Knight's Cult of Little Girls"***, ***The Times Literary Supplement***, no. 4923, August 8, 1997.

[74] Apud Robert Melville, ***"An Osmotic Approach to the Photographs"***, în **Graham Ovenden** (eseuri semnate de Victor Arwas, Clive Aslet, Laurie Lee, Robert Melville), London, Academy Editions/New York, St Martin's Press, 1987, p. 77.

[75] Pentru amănunte revelatoare şi pentru o analiză riguroasă, echilibrată, susţinută documentar, v. Patrick Roegiers, **Le visage regardé ou Lewis Carroll dessinateur et photographe**, Paris, Créatis, 1982.

[76] V. id., *ibid.*

[77] Extras dintr-un interviu, citat în introducerea lui Martin Gardner la Lewis Carroll, **More Annotated Alice**, p. XIII.

[78] Robert Melville, ***"An Osmotic Approach"***, p. 82.

[79] Id., *ibid.*, p. 83.

[80] Perry Nodelman, **Words About Pictures**, p. 122.

[81] Maurice Sendak, ***"Questions to An Artist Who Is Also An Author"***, în Hoffman & Samuels, **Authors and Illustrators of Children's Books**, p. 365.
[82] Maurice Sendak, ***"Jean de Brunhoff"***[1981], în **Caldecott & Co. Notes on Books and Pictures**, London, Reinhardt Books & Viking, 1989, p. 101.
[83] Genette arată că într-o anumită perioadă formatul avea valoare paratextuală, funcţiona, în general, ca un semnal categorial în privinţa conţinutului cărţii : "À l'âge classique, les 'grands formats' in-quarto étaient réservés aux oeuvres sérieuses (c'est-à-dire plutôt religieuses ou philosophiques que littéraires), ou aux éditions de prestige et de consécration des oeuvres littéraires". (**Seuils**, p. 21). Pe de altă parte, astăzi, diferenţa de "demnitate" se traduce nu cantitativ, prin dimensiuni, ci prin caracteristici materiale ale coperţilor (ediţie cartonată /vs/ broşată), sau cedează considerentelor pragmatice şi formatul poate opune ediţiei curente ediţia de buzunar (v. id., *ibid.*, pp. 21-22).
[84] V. Barbara Bader, **American Picturebooks from Noah's Ark to the Beast Within**, New York, MacMillan / London, Collier MacMillan Publishers, 1976 – capitolul ***"Designed for Children"*** (pp. 212-238).
[85] Perry Nodelman, **Words About Pictures**, pp. 47-48. Observaţiile lui Arnheim sînt extrase din **Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye** (The New Version), Berkeley, University of California Press, 1974, p. 348.
[86] Lewis Carroll, **Alice's Adventures in Wonderland** (*12 illustrations with original woodcuts and an original etching by Salvador Dali*), New York, Maecenas Press-Random House, 1969 – un adevărat obiect de artă, produs de serie mică (2500 exemplare "obişnuite" + 200 exemplare de lux).
[87] Pentru prezentări mai detaliate, v. Sheila Egoff & Judith Saltman, **The New Republic of Childhood** (capitolele ***"Picturebooks and Picture-Storybooks"*** şi ***"Illustrators and Their Styles"***); Joseph H. Schwarcz, **Ways of the Illustrator**, pp. 86-89.
[88] Perry Nodelman, **Words About Pictures**, pp. 50-51.
[89] L. Carroll, **Priklyutcheniya Alicy v Strane Chudes**, Moskva, Detskaya Literatura, 1977.
[90] Pentru descrieri şi analize temeinice, sistematice, ale genului/speciei reprezentat(e) de benzile desenate (care nu intră în discuţia noastră pentru că nu par compatibile cu spunerea poveştilor – deşi, după cum am semnalat deja, în basmele moderne pătrund influenţe eclectice) v. David Kunzle, **History of the Comic Strip**, vol. I-II, Berkeley, 1968; Denis Gifford, **Victorian Comics**, London, 1976; Martin Barker, **Comics: Ideology, Power and the Critics**, Manchester University Press, 1989.
[91] **The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Stories**, de Jon Scieszka (text) şi Lane Smith (ilustraţii), London, Puffin Books (Penguin Books), 1993.
[92] V. Jack Zipes, **Happily Ever After**, p. 66.
[93] Anne Ubersfeld defineşte textul dramatic drept "texte troué" – "c'est

dans ces trous que s'instille et s'installe un ensemble de signes, auditifs, visuels, interprétatifs, dont l'ensemble constitue la représentation", "un autre texte, de mise en scène" (**Lire le théâtre**, III, Paris, Belin, 1996). Aşadar, acest text se cere completat de regie şi de jocul actorilor "ou, à défaut, [par] l'imagination, pour être intelligible au spectateur ou au lecteur" (Françoise Argod-Dutard, **La linguistique littéraire**, Paris, Armand Colin, 1998, p. 70).

[94] V. schema comunicării teatrale în Fr. Argod-Dutard, **La linguistique littéraire**, p. 71.

[95] Textul unei drame este "un texte écrit pour être dit" – Michel Vignes, **Le Théâtre. Problématiques essentielles**, Paris, Hatier, 1992, p. 32.

[96] Anne Ubersfeld, **Lire le théâtre**, p. 141.

[97] Keir Elam, **The Semiotics of Theatre and Drama**, London & New York, Methuen, 1980, p. 6.

[98] Tadeusz Kowzan, ***"The Sign in the Theatre"***, în ***Diogenes***, 61, 1968, pp. 52-80, clasificare reluată de Keir Elam, *op.cit.*, pp. 50-51, 57-62. O schemă mai sumară poate fi găsită în Michel Vignes, **Le Théâtre**, p. 20.

[99] Abraham Moles, **Information Theory and Esthetic Perception**, Urbana, University of Illinois Press, 1966, p. 171, *apud* K. Elam, *op.cit.*, p. 38.

[100] Umberto Eco, **A Theory of Semiotics**, Bloomington, Indiana University Press, 1976 / London, Macmillan, 1977, p. 33, *apud* K. Elam, *op.cit.*, p. 36; la p. 39 se poate vedea modelul adaptat al comunicării teatrale.

[101] V. Eric Duchâtel, **Analyse littéraire de l'oeuvre dramatique**, Paris, Armand Colin, 1998, pp. 50-53; pentru detalii şi clasificarea spaţiului dramatic, v. Michel Pruner, **L'Analyse du texte de théâtre**, Paris, Dunod, 1998, pp. 46-58.

[102] Matthew James [sic!] Barrie, **Peter Pan sau Băiatul care nu vrea să crească mare**, traducere din limba engleză de Vlaicu Bârna, material litografiat, apărut în ciclul **Teatru. Piese** – nr. 39, 1966, editat de Asociaţia Oamenilor de Artă din Instituţiile Teatrale şi Muzicale – Centrul de Documentare Teatrală şi Muzicală.

[103] Keith Miller, ***"The Flight from Neverland"***, ***Times Literary Supplement***, January 2, 1998, p. 16 – cronică la **Peter Pan**, montare a piesei **Peter Pan, or The Boy Who Who Wouldn't Grow Up** de J.M. Barrie; Olivier Theatre/National Theatre; adaptarea: Trevor Nunn & John Caird; regia: John Caird.

[104] "Stage sign-vehicle" este formula folosită de Keir Elam, **The Semiotics of Theatre and Drama**, p. 9. Pentru prezentarea sintetică a semnului *actor* (şi pentru trimiteri bibliografice utile – la G. Craig, C. Stanislavski, B. Brecht, Lee Strasberg), v. Anne Ubersfeld, **Les termes clés de l'analyse du théâtre**, Paris, Seuil, 1996, pp. 8-9.

[105] Ludwig Tieck, **Der gestiefelte Kater/Puss-in-Boots**, Edinburgh University Press, 1974, p. 33.

[106] V. P. Bogatyrev, ***"Les signes du théâtre"***[1938], ***Poétique***, 8

(1971), pp. 517-530; Jindrich Honzl, ***"Dynamics of the Sign in the Theater"***[1940], în Ladislaw Matejka & Irwin R. Titunik (editori), **Semiotics of Art: Prague School Contributions**, Cambridge, Massachussetts, MIT Press, 1976, pp. 74-93.

[107] Jan Kott, ***"The Icon and the Absurd"***, ***The Drama Review***, 14, 1969, p. 19 – *apud* Keir Elam, **The Semiotics of Theatre and Drama**, p. 22.

[108] V. Lucian Pintilie, ***"Însemnări despre*** *Turandot"*, ***Secolul 20***, 1-2-3 (228-229-230) / 1980, pp. 129-136.

[109] Id., *ibid.*

[110] John Rowe Townsend, **Written for Children**, Penguin, 1987, p. 89.

[111] Limbajul teatral "feint d'être surpris" şi are, de fapt, o dublă destinaţie: personajele (care conversează pe scenă) şi spectatorii (care asistă la această conversaţie) – v. Pierre Larthomas, **Le Langage dramatique**, Paris, PUF, 1980.

[112] Keir Elam, **The Semiotics of Theatre and Drama**, p. 90; Elisabeth Burns foloseşte sintagma "convenţii retorice" – **Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life**, London, Longman, 1972, p. 31, *apud* Keir Elam, *op.cit.*, p. 90. Aceste elemente de retorică teatrală nu se confundă cu *didascaliile* (deşi deseori tind să le suprime pe acestea, să le suplinească funcţional). Textul dramatic reprezintă alăturarea a două planuri sintactice (posibil) diferite stilistic: planul sintactic al dramaturgului şi planul sintactic al personajelor (v. Dumitru Irimia, **Introducere în stilistică**, p. 213). "Sintaxa biplană a textului dramatic scris devine sintaxă mixtă (în care se împletesc acte verbale, cinetice, şi cu date situaţionale) în transpunerea textului în spectacol teatral" (id., *ibid.*, p. 214).

[113] V. Keir Elam, *op.cit.*, pp. 87-92.

[114] V. Michel Vignes, **Le Théâtre**, pp. 98-99.

[115] Seymour Chatman, ***"What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)"***, ***Critical Inquiry***, Vol. 7, No. 1, Autumn 1980.

[116] V. Jean Mitry, **Esthétique et psychologie du cinéma**, vol. I (***Les structures***), Paris, Ed. Universitaires, 1963, p. 48.

[117] V. amănunte şi trimiteri bibliografice în Jean Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, **L'Esthétique du film**, Paris, éditions Fernand Nathan, 1983, pp. 112-117, 156.

[118] V. Marcel Martin, **Le Langage cinématographique**, Paris, Cerf, 1955 / **Limbajul cinematografic**, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1981.

[119] V. Jean Mitry, **Esthétique et psychologie du cinéma**, vol. I, pp. 53-54.

[120] V. Christian Metz, ***"Le cinéma, langue ou langage?"***, ***Communications***, No. 4, 1964, ca şi **Essais sur la signification au cinéma**, Paris, Klincksieck, vol. I/1968, vol. II/1972.

[121] V. Umberto Eco, **La Structure absente**, Paris, Ed. Mercure de France, 1972, cap. ***"Vers une sémiotique des codes visuels"***.

[122] V. *communication multicanale/plurisémiotique/pluricodique* în Dominique Maingueneau, **Les termes clés de l'analyse du discours**, Paris, Seuil,

1994, p. 58; Catherine Kerbrat-Orecchioni, **La conversation**, Paris, Seuil, 1996, p. 27.
[123] V. Seymour Chatman, **Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film**, Ithaca & London, Cornell University Press, 1990, p. 113.
[124] Seymour Chatman, ***"What Novels Can Do That Films Can't"***.
[125] V. id., *Ibid.*, p. 126.
[126] V. id., **Coming to Terms**, pp. 134-135.
[127] V. descrierea în detaliu a acestui proces în David Bordwell, **Narration in the Fiction Film**, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.
[128] Sintagma îi aparţine lui Roland Barthes, care o foloseşte cu referire la teatru (**Elements of Semiology** [1964], London, Cape, 1967, p. 261), dar considerăm că ea se potriveşte şi filmului, în ipostaza nu singulară, fenomenală, ci plurală, categorială (=filmul în genere, ca fenomen cu audienţă de masă).
[129] V. Luca Raffaelli, ***"Disney, Warner Bros. and Japanese Animation. Three World Views"***, în Jayne Pilling (editor), **A Reader in Animation Studies**, Sydney, John Libbey & Company Pty Ltd., 1997.
[130] Jack Zipes, **Happily Ever After**, p. 92.
[131] V. id., *ibid.*, pp. 71-72; 93-94.
[132] V. Luca Raffaelli, ***"Disney, Warner Bros. and Japanese Animation"***, pp. 118-119.
[133] V. Paul Wells, **Understanding Animation**, London & New York, Routledge, 1998, p. 23.
[134] Ronnie Scheib, *apud* Paul Wells, **Understanding Animation**, p. 148.
[135] V. Jack Zipes, **Happily Ever After**, p. 86.
[136] V. Luca Raffaelli, ***"Disney, Warner Bros. and Japanese Animation"***, p. 120.
[137] Jack Zipes, **Happily Ever After**, p. 87.
[138] Maurice Sendak, ***"Walt Disney/1"***, ***TV Guide***, November 11, 1978, articol retipărit în **Caldecott & Co.**, p. 108.
[139] Id., ***"Questions to an Artist..."***, p. 368.
[140] Id., ***"Walt Disney/1"***, p. 108.

BCUIASI/CETATEA LITERELOR

II. UNIVERSUL SEMANTIC

1. MITOLOGIA DIFERENŢEI ELEMENTE DE TOPOGRAFIE FABULOASĂ

Basmul comunică, fără excepţie, o constantă atracţie pentru *altceva*, pentru o lume *altfel* decît lumea obişnuită, cotidiană; motivul Celuilalt Tărîm este metafora tentaţiei pe care o reprezintă un univers accesibil doar în condiţii cu totul speciale, un spaţiu definit prin figuri ale diferenţei. "Lumea cealaltă", "o altă lume" (eventual descrisă de epitete care transmit, direct sau indirect, starea de surpriză, de *minunare*) este o *supra-/extra/ irealitate*, termenul de referinţă fiind echivalat cu materialul, palpabilul, cunoscutul – adică *zona* de realitate pe care o poate cuprinde cunoaşterea empirică; părţile obscure ale realităţii (ceea ce este virtual, latent, sau, pur şi simplu, nemaiexperimentat, neintegrat în schema familiară a existentului şi a posibilului) pot fi, şi deseori sînt, interpretate ca irealitate (după cum atestă, de altfel, anecdota, foarte serioasă, despre ţăranul pentru care girafa *nu există*). În mentalitatea arhaică, tradiţională, alteritatea ontică se prezintă ca supranatural, ca lume transcendentă, miraculoasă, în care se manifestă puteri superioare celei umane, ca spaţiu distinct/separat de sfera mundană; încălcarea limitei dintre cele două lumi este o neregulă, taxată drept infracţiune dacă iniţiativa aparţine omului şi dacă acesta nu se supune unui ceremonial de solicitare-obţinere a permisiunii de acces *dincolo*; ritualul garantează păstrarea echilibrului universal, respectarea legilor ce acţionează la scară macrocosmică. Într-o perspectivă secularizată, alteritatea nu mai apare ca spaţiu continuu şi paralel; ea este prezentă într-un mod difuz, misterios şi neliniştitor în interiorul singurei lumi obiective; ceea ce scapă de sub controlul conştiinţei, ceea ce contravine ordinii cunoscute se interpretează ca proiecţie a unor impulsuri iraţionale, ca distorsiuni subiective ale realităţii.

Tipologia supranaturalului şi raporturile dintre clasele sale constituie o problemă foarte controversată. Conceptele cu care se operează de regulă sînt *miraculosul, fantasticul* şi *straniul*; Todorov concepe celebra de-acum (şi nu ferită de contestaţii) schemă tripartită cu desfăşurare liniară, în care fantasticul ocupă poziţia mediană; "gen al continuei evanescenţe", acesta ar reprezenta nu atît un gen propriu-zis, cît o interfaţă pentru două categorii, straniul (=enigma dezlegată, deci consumată) şi

miraculosul (=metafora necunoscutului ce va fi pătruns poate după moarte), s-ar asemăna prezentului, limita mereu schimbătoare dintre trecut şi viitor: "Miraculosul corespunde unui fenomen necunoscut, pe care nu l-am mai întîlnit niciodată pînă acum, unui fenomen care de-abia acum se îndreaptă spre cîmpul nostru de referinţă, aşadar [corespunde] viitorului; în schimb, în ceea ce priveşte straniul, aici inexplicabilul este redus la fapte cunoscute, la o experienţă prealabilă şi, prin aceasta, la trecut. Cît priveşte fantasticul însuşi şi ezitarea care îl caracterizează, el nu poate, în mod evident, să se situeze decît la prezent."[1] În practica literară, afirmă Todorov, fantasticul pur este o raritate; de cele mai multe ori, el se contaminează (mai devreme sau mai tîrziu pe parcursul naraţiunii) cu straniul (devenind fantastic explicat), ori cu miraculosul (→supranatural acceptat). Georges-Pierre Castex şi Roger Caillois văd fantasticul nu ca o linie despărţitoare, ci ca o substanţă, ca o irumpere brutală în viaţa reală cotidiană a unor fenomene misterioase (explicabile raţional sau supranatural), care "se înfăţişează sub forma unui scandal inadmisibil pentru experienţă sau pentru raţiune"[2] şi care sînt legate într-un fel sau altul de stări morbide ce proiectează imagini marcate de anxietate şi de teroare[3]. Pentru Caillois, fantasticul este o categorie literară determinată diacronic, o formă intermediară precedată de *feeric* (=miraculos) şi urmată de *ştiinţifico-fantastic*, acesta din urmă definit (extrem de vag) ca o varietate de fantastic exprimînd încordarea între ceea ce omul poate/ştie şi ceea ce el ar dori să poată/îi rămîne interzis să ştie, ca un gen de literatură care "continuă naraţiunea ireală şi îndeplineşte funcţii imuabile [precum spaima şi încordarea]."[4] Groaza produsă de fantastic – e de părere Louis Vax – este un efect programat, de vreme ce genul (literar) în sine este o manifestare estetică a superstiţiilor primitive, reiterate astfel în scop de divertisment; jucîndu-se cu spaimele funciare ale cititorului, o povestire fantastică de calitate, desigur, îl terorizează pe acesta, dar, totodată, ea îi face o indicibilă plăcere, pentru că este o formă de artă şi, ca atare, este frumoasă; adresată unui receptor sceptic, ea nu urmăreşte să fie verosimilă, ci să trezească senzaţia (uitată) de straniu, de bizar în sufletele acelora care au încetat să mai creadă în supranatural[5].

Este evident că fantasticul este categoria cea mai problematică şi mai greu de "prins"; comentînd aplicat modelul teoretic al lui Todorov, Christine Brooke-Rose[6] sugerează că fantasticul nu este atît un gen, cît un *element* evanescent, care este o dimensiune suplimentară/adiţională a textului, indiferent

dacă acesta este o comedie, o tragedie, sau o creaţie epică. W.R. Irwin[7] neagă şi el, încă înaintea lui Brooke-Rose, calitatea de gen a fantasticului, afirmînd că el poate apărea în orice tip de creaţie ficţională; ca şi Jacques Finné[8] şi Caillois, Irwin consideră fantasticul drept un joc, un contract intelectual cu valenţe subversive, încheiat între scriitor şi cititorul său; spaţiul de afirmare a fantasticului, forma artistică numită *fantasy*, este pentru Brian Attebery "un joc de noroc impunînd o participare intensă, trup şi suflet, precum şi acceptarea necondiţionată a regulilor şi a întorsăturilor care pot surveni. Eventuala recompensă pentru această strădanie este darul de a surprinde frumuseţea şi ciudăţenia care se întîmplă pe neaşteptate, o calitate pe care C.N. Manlove [9] şi alţii o numesc *'minunare'*".[10] Capacitatea de uimire (pe care miraculosul o exclude prin pactul pre-textual de "suspendare a neîncrederii", iar straniul o epuizează prin explicaţia logică, prin lămurirea neînţelegerii, a confuziei) este o trăsătură specifică, aşadar, fantasticului, definit de Eric Rabkin drept "contra-aşteptare" (*'the anti-expected'*): "este uimirea pe care o simţim atunci cînd regulile de bază ale unui univers narativ se întorc cu aproape 180°"[11]; în diagrama lui Rabkin, literatura este un continuum a cărui intensitate "cromatică" evoluează progresiv începînd de la textele ancorate în realitate şi ajungînd pînă la *fantasy*.

O formulare mai tranşantă (şi evident operaţională, productivă în abordarea literaturii fantastice) avansează Rosemary Jackson: "se pare că este mai util să definim fantasticul drept un *mod*, nu un gen literar, şi să-l plasăm între două moduri opuse: miraculosul şi mimeticul."[12] Povestirea care stă sub semnul *miraculosului* este emisă de un narator impersonal (investiţia sa emoţională este minimă), devenit o voce autoritară şi omniscientă (pentru că are o perspectivă globală asupra întîmplărilor deja consumate); evenimentele relatate aparţin unui trecut îndepărtat, sugerîndu-se că efectele lor au încetat de mult să mai producă vreo tulburare, aşa încît receptorul se raportează oarecum pasiv la ele (el se află în siguranţă, în afara circumstanţelor care le-au produs). În acest sens, basmul popular (specia care, prin excelenţă, ilustrează categoria miraculosului) este o naraţiune al cărei "adevăr" (un tipar prestabilit) nu se pune nici o clipă la îndoială, odată ce problema verosimilităţii a fost rezolvată fără echivoc dintru bun început. *Mimetice* sînt naraţiunile care susţin că imită o realitate externă; emiţătorul lor este un narator-observator; incipitul pretinde (la modul implicit) că lumea ficţională reprezentată este

echivalentă cu lumea reală din afara textului. Povestirea *fantastică* îmbină elemente miraculoase cu elemente mimetice; pornind de la premisa că este reală (bazîndu-se deci pe convenţiile naraţiunii realiste), ea încalcă această ipoteză aducînd brusc în prim plan ceva care distonează evident în contextul dat, ceva care se înfăţişează ca aberaţie, ca fenomen ireal; receptorul, smuls pe neaşteptate din siguranţa confortabilă a cunoscutului şi a familiarului, se pomeneşte într-un spaţiu care seamănă foarte tare cu lumea miraculosului, însă nici ulterior el nu este lămurit, ci este lăsat să se zbată în incertitudine, fiindcă povestitorul pare să nu ştie nici el mai mult despre întîmplările care au loc; interpretarea faptelor este, la fel, nesigură, iar principala caracteristică a povestirii este instabilitatea.

Rosemary Jackson defineşte zona de acţiune a fantasticului ca domeniu al paraxialului – zona din partea cealaltă/ din "spatele" unei lentile (oglinzi), în care "razele de lumină *par* să se unească într-un punct după refracţie", unde "obiectul şi imaginea [= reflexul] său par să intre în coliziune, dar de fapt nici unul, nici cealaltă nu se află în locul acela: acolo nu e nimic"; aria paraxială ar reprezenta foarte exact, aşadar, "zona spectrală a fantasticului, a cărui lume imaginară nu este nici cu totul 'reală' (obiect), nici cu totul 'ireală' (imagine), ci se află undeva, într-un spaţiu nedeterminat, între acestea două."[13] Asocierea fantasticului cu fenomenul descris se dovedeşte potrivită, dată fiind frecvenţa, în textele marcate de prezenţa acestuia, a motivelor şi a temelor care implică proiecţia (de un fel sau altul, în funcţie de reperul ales: punct/axă/plan): ochiul, privirea, oglinda, dublul, portretul, labirintul; distorsiunea/metamorfoza, inversarea, răsturnarea; mărirea, micşorarea, multiplicarea; aplatizarea; introspecţia, comunicarea, cunoaşterea; paralelismul, convergenţa, divergenţa, suprapunerea; transferul, traversarea, limita; relaţia dintre vizibil şi invizibil, dintre material şi imaterial, dintre opac şi transparent, dintre sensurile direcţiilor principale: înainte/în faţă – înapoi/în spate; sus – jos; stînga – dreapta.

Toate basmele relatează (un fragment dintr-) o aventură care se desfăşoară ca o călătorie (programată sau nu, dorită/ voită sau nu), pornită dintr-un loc familiar (= *acasă*, în sens propriu sau metaforic) către un orizont necunoscut, misterios şi pîndit de primejdii; în formă extremă, deplasarea aceasta este o rătăcire (= pierdere a reperelor, uneori chiar pierderea memoriei punctului de plecare); **Motanul încălţat** al lui Tieck prezintă o astfel de derută – încîlcirea/încurcarea planurilor, a direcţiilor, a *sensurilor*, într-o mişcare haotică, dar frenetică şi hotărîtă.

Basmul e o povestire despre un drum, despre un spaţiu mereu în schimbare; aşezările omeneşti, locuinţele (naturale sau construite) sînt doar locuri de popas; succesiunea lor marchează o evoluţie (de un anume fel) la nivelul eroului, care "este prin excelenţă un călător; din cînd în cînd, basmul îşi trimite eroii în lume."[14] Resortul plecării poate fi: 1) urmărirea unui ţel precis, garantat să aducă protagonistului fericire şi împlinire (cum se întîmplă cel mai adesea în basmele populare); 2) dorinţa de evadare dintr-un spaţiu apăsător/plictisitor/sufocant/oprimant – dorinţa care îl încearcă pe Max din **Where the Wild Things Are**[15]; 3) impulsul obsedant de a căuta ceva încă nedefinit, dar foarte important pentru fiinţă, chiar esenţial – eroul din **Miron şi frumoasa fără corp** se însoară cu o fată de împărat (eucatastrofa obişnuită în basmul popular). "*Dar* [s.n.] deşi ferice încă,/Totuşi el în pieptul lui/O dorinţă are-adîncă,/Neştiută decît lui,/Dorul după ce-i mai mare/'N-astă lume trecătoare,/După ce-i desăvîrşit,/Şi tot sufletul îl doare/După cum i-a fost menit." Aspiraţia este mistuitoare, însă nedesluşită, şi nimeni nu-l poate lămuri ce este, de fapt, "Astă tainică podoabă,/Ăst odor fără de nume"[16]; 4) pasiunea explorării, mirajul unor experienţe incitante, dorul de aventură (care nu mai e un mijloc, ci un scop) – precum povesteşte Bertha în **Eckbert cel blond**: "O clipă, singurătatea aceea paşnică îmi păru nespus de frumoasă, dar apoi mă cuprinse din nou mirajul unei lumi noi, cu toată ispititoarea ei diversitate."; "dorinţa neînfrînată de a vedea ceva nou mă împingea mai departe."[17]; 5) pura curiozitate, stîrnită de un fapt insolit, care "se cere" examinat, clarificat şi clasat ("dezinsolitat") – aşa porneşte Alice în prima sa aventură, către Wonderland. Se mai întîmplă şi ca protagonistul să fie tîrît de alţii în călătorie, fără ca el să-şi dorească acest lucru (sau chiar dacă el se împotriveşte): Bilbo Baggins, rotunjorul, bonomul şi iubitorul de confort hobbit din Bag-End (Fundătura), e silit să-i însoţească într-o întreprindere foarte riscantă pe nişte musafiri nepoftiţi, care îi frîng mai întîi inima dînd iama prin cămările-i bine garnisite şi mîncîndu-i toată mîncarea.[18]

Pentru că părăseşte o lume şi se îndreaptă către alta, eroul basmului trebuie să treacă pragul care separă cele două lumi; uneori, graniţa nu este doar o linie, ci o zonă intermediară (*limbo*), în care el se zbate, pierdut de spaţiul securizant din care a plecat, dar încă departe de locul spre care se îndreaptă. Basmul tradiţional, foarte formalizat, descrie un univers ficţional perfect organizat, în care toate sînt la locul lor şi au o noimă în cadrul sistemului; nimic nu este întîmplător şi orice fapt semnificativ

este semnalizat corespunzător; pragurile sînt prompt, explicit şi precis anunţate, ca şi schimbările implicate de trecerea lor; aceasta pentru că basmul popular "înfăţişează o lume făurită clar şi foarte exact"[19], în care nu există echivocuri şi primejdia de a trece cu vederea ceea ce este realmente important. În basmele moderne, este posibil ca eroul să treacă un prag, să aibă o experienţă decisivă şi totuşi el să nu-şi dea seama (la timp) de aceasta, mai ales atunci cînd, continuă, constantă, cursivă fiind, tranziţia durează mai mult şi este foarte lină (şi, de aceea, imperceptibilă), sau cînd schimbarea însăşi nu are un ritm egal şi se petrece la modul insidios şi capricios, sau cînd nici nu există schimbare, ci două moduri de a fi ale lucrurilor se întrepătrund, se amestecă pînă la pierderea reperelor. Confuzia apare, de regulă, cînd plonjarea într-o altă ordine ontologică este mediată de reverie, de "visul treaz", de o stare intermediară între conştiinţa întreagă şi visul deplin extatic (element compoziţional comun basmului modern şi nuvelei fantastice romantice). Visul frumos, coerent, armonios este un semn de echilibru între dorinţă şi împlinire, este un (*infra-*)*spaţiu*[20] al miracolului şi al perfecţiunii edenice; nu întîmplător Dan şi Maria, în cetatea din lună, sînt împreună chiar şi cînd dorm ("visau amîndoi acelaş vis"[21]); altfel, reveria este un produs al fanteziei personale (şi-atunci fiecare visător este închis în monada lui[22] – ca Alice şi Regele Roşu, care se visează reciproc, fiecare pretinzînd că visul propriu este cel "adevărat"/supraordonat), iar visul dereglat, dizarmonic, incoerent – coşmarul – este proliferarea unor temeri şi obsesii tot subiective, generînd (şi hrănindu-se dintr-) o atmosferă fantastică. Sentimentul vinovăţiei şi presimţirea că va afla de o nenorocire care trebuie să i se fi întîmplat deja îl chinuie pe Eckbert şi se luptă în sufletul lui cu bruma de speranţă că, totuşi, spaima nedesluşită este neîntemeiată; această frămîntare interioară, confruntarea dintre conştiinţa păcatului şi dorinţa de a reprima (= desfiinţa) nu numai gîndul, ci chiar *faptul* de a-l fi comis (anulînd astfel şi sancţiunea corespunzătoare), rezultă în confuzia vis-realitate care îl învăluie pe erou: "Acum conştiinţa, simţurile lui Eckbert se rătăciseră cu desăvîrşire; nu se putea dumiri dacă el e cel ce visează sau dacă Bertha nu visase ea cumva pe bătrîna aceea; miraculosul se contopea cu realitatea, lumea din jur era vrăjită, iar el nu mai era în stare să făurească un gînd, să evoce o amintire."[23] Cînd visul este unul care produce o tulburare incomodă, neplăcută, pornirea firească este de a-l respinge, de a-i anula efectele negîndu-i pur şi simplu existenţa ("este doar un vis", "este visul altcuiva"), pentru că mecanismele

interioare de apărare spun că aşa "trebuie" să fie; în acest caz, "e adevărat (= real) sau visez?" nu este o incertitudine care vizează natura obiectivă a contextului, ci o dilemă (o nehotărîre) subiectivă proiectată în afară; vina este transferată asupra altuia (persoană sau obiect, în genere). Cînd visul este frumos şi senin, (aparent) aceeaşi întrebare poate funcţiona retoric, în regim miraculos, fiind de fapt un semn al extazului (visul e spaţiul unde dorinţele se împlinesc fără greş, cu asupra de măsură – "eşti frumos, cum numa-n vis/Un înger [/demon] se arată"), sau poate trăda teama incipientă că minunea nu va dura (problema nu este atît faptul că bucuria contemplării nu are un obiect real, cît faptul că visele sînt volatile). Dacă presiunea, teroarea exercitată de coşmar generează dorinţa de a-l epuiza, de a-l sfîrşi, rezolvînd cumva îndoiala fantastică, vraja visului frumos inspiră tendinţa de a menţine, de a păstra cît mai mult timp starea de fericire, indiferent dacă aceasta înseamnă a prelungi manifestarea a ceea ce, din punct de vedere strict pragmatic, este o iluzie. Plăsmuit de sinele cel mai adînc, visul este, în fapt, viaţa reală a fiinţei; "visul vieţii" este adevărat, chiar dacă este imaterial. Cînd află cu stupoare că ea ar fi doar o umbră în visul Regelui Roşu,[24] Alice începe să plîngă; Tweedledee remarcă detaşat: "Plînsul n-are să te facă nici măcar un dram mai reală; aşa că n-are nici un rost să plîngi". Argumentul că lacrimile ar fi o dovadă a existenţei ei este respins cu aceeaşi nonşalanţă: "Doar nu-ţi închipui că astea sînt lacrimi adevărate." Atunci Alice înţelege că este o eroare să opereze cu criteriul materialităţii pentru a-şi demonstra realitatea, de vreme ce singurul lucru care contează este convingerea *ei* că există: "*Ştiu* [s.n.] că ăştia vorbesc aiurea; nu se face să plîng pentru atîta lucru." Adevărul este relativ, află Alice, dar criza declanşată de această revelaţie este combătută prin situarea fermă, în regim susţinut şi coerent, în interiorul unuia dintre nivelele realităţii. O lume posibilă (înfiinţată de "atitudinile propoziţionale ale cuiva care o afirmă, o crede, o visează, o doreşte, o prevede *etcaetera*"[25] – una din acele "lumi care se formează aievea aşa cum le doreşti", cum scrie Eminescu) este "reală" (exprimă "realitatea ideală"), dacă se respectă condiţia de a-i păstra unitatea punctului de vedere, omogenitatea (dacă se evită interferenţa cu alte lumi): "o lume ca nelumea este posibilă, neîntreruptă fiind de-o altă ordine de lucruri."[26]

În **Luceafărul**, visul e mai mult decît o altă lume, este modalitatea prin care se şterg limitele constrîngătoare, este o stare de graţie prin care se accede la statutul privilegiat de liberă

călători(r)e nu numai prin spaţiu şi timp, ci şi în zona ideilor pure; distincţia dintre real şi ireal este abolită şi se anulează "hotarul dintre contingent şi transcendent, dintre lumea fenomenală şi lumea esenţelor"[27]. Visul este un dispozitiv magic de transportare într-un spaţiu al miracolului, după cum el poate înlesni şi călătoria în timp. Basmul popular vorbeşte despre mişcare subiectivă pe axa temporală doar în interiorul categoriilor comune, accesibile fiecărui om obişnuit, respectiv: *a)* proiecţia în viitor sub forma aspiraţiei şi a planului (concret) de a o realiza; *b)* întoarcerea în trecut prin rememorarea acestuia. Eroul basmului este distribuit în ipostaza umană constructivă şi activă; el trebuie să meargă numai înainte; accesele contemplative, aducerile-aminte, sînt dovezi de slăbiciune şi reprezintă o *cădere* din condiţia lui exemplară, pentru că ele îl abat de la traiectoria (şi de la sensul) pe care trebuie să o (îl) urmeze. Aventura lui Făt-Frumos din **Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte** eşuează atunci cînd el recade în timpul profan, amintindu-şi raporturi temporale şi interpersonale dintr-o perspectivă greu marcată de relativism, supusă schimbării, trecerii, destrămării. Făt-Frumosul Florin din **Fata în grădina de aur** cade şi el, în două rînduri, pradă tentaţiei de a poposi în "valea aducerei-aminte", "valea desperării", care îl scoate din "lumea întîmplării", din lumea faptei, risipindu-i elanul şi bagatelizîndu-i ţelul: "Tot ce-a dorit îi pare-atunci că-s spume", "O umbr', -un sunet, un nimic, un nume."[28] Dat fiind acest potenţial destructiv al memoriei afective care îl face să-şi uite misiunea, înainte de a pleca la drum (sau înaintea unei probe importante) eroul este bine instruit (de către o figură sfătoasă) în privinţa a ceea ce el trebuie *să ţină minte*, implicaţia fiind că restul nu numai că *poate fi*, dar *este necesar să fie* uitat. Odată (sau pe măsură) ce basmul se îndepărtează de sfera creaţiei populare şi de modelul gîndirii mitice/arhaice, eroul se înscrie fără dubiu pe o orbită subiectivă, încetînd să mai fie un prototip formalizat şi dobîndind contur personalizat. Indiferent în ce termeni este pusă, problema *sufletului* (avînd drept corolar un întreg complex de trăiri afective) devine tema centrală în basmele de autor. Această mutaţie semantică are consecinţe de ordin structural, întrucît desprinde/eliberează basmul de automatismul/obligativitatea încadrării într-o schemă epică. De vreme ce aventura nu mai este o înlănţuire de evenimente exterioare (oricît de exemplar semnificative/importante pentru fiinţa umană în genere, *reprezentată* de protagonist), ci o *întîmplare* (ca proces/*happening*) interioară, de multe ori

povestea nu mai este o construcţie întemeiată pe cauzalitate strict faptică, respectînd principiul dialecticii tensionare-detensionare narativă, ci se desfăşoară pe coordonatele unor genuri care privilegiază elementul liric într-o perspectivă meditativă (adesea filosofică) sau marcat afectivă. Materia basmului tradiţional se redistribuie într-un nou orizont, rarefiindu-se ca structură, ca model compoziţional, şi păstrîndu-se mai degrabă ca aură, ca atmosferă, ca factor de inducere a unei anumite stări/dispoziţii/deschideri în receptor. Acest traseu este uşor decelabil în evoluţia (creşterea dintr-unul în altul) a unor texte eminesciene; **Călin Nebunul**, varianta în versuri, deşi conservă substanţa epică a variantei în proză, este vizibil *altceva* decît aceasta şi poartă marca (nu numai stilistică) a autorului/"prelucrătorului" cult, pentru ca ulterior Eminescu să întîrzie electiv asupra doar a *unor* "file din poveste", în care se afirmă pe deplin, cu maximă strălucire, imaginarul pur eminescian, într-o ipostază anunţată, de pildă, de un poem ca **Miradoniz**. O filiaţie paralelă există între **Fata în grădina de aur** (cu sau fără *pendant*-ul său **Miron şi frumoasa fără corp**) şi **Luceafărul**. Ceea ce s-ar putea numi "aerul poveştii" (reprezentînd pentru Eminescu chintesenţa basmului) şi fascinaţia pe care o produce sînt prezente consecvent într-o mare parte a creaţiei eminesciene, ca o componentă esenţială a deschiderii unei perspective mitice.

Reflecţia personală, viaţa afectivă bogată şi profund individualizată îi insolitează pe eroii moderni de basm. Discursul orientat ca dezvoltare de persoana I a confesiunii pune accent pe tumultul de sentimente, de temeri, îndoieli şi speranţe din sufletul protagonistului (personajul principal al basmului, sau chiar un personaj secundar/episodic) devenit uneori o voce lirică, după ce se va fi eliberat (într-un fel sau altul) de responsabilitatea asumării unei atitudini active (v. **The Waiting Wolf** de Gwen Strauss, sau **Der siebte Zwerg** de Franz Hessel). Chiar dacă menţine vocea auctorială ca prezenţă (selectiv) omniscientă, textul recurge la strategii compoziţionale şi la procedee stilistice prin care se asigură o cale de comunicare cvasi-directă între *homo fictus* şi receptor. În cheie apăsat moralizatoare (adesea intrînd pe teritoriul fabulei – v. **Umbra** de Hans-Christian Andersen – sau al parabolei – v. **The Happy Prince**, **The Nightingale and the Rose**, **The Young King** de Oscar Wilde) sau comunicînd un fior metafizic, în pofida unor aparenţe adesea înşelător naive, domestice, frivole sau derizorii (v. **Le Petit Prince** de Antoine de Saint-Exupéry; **Kenny's Window** de Maurice Sendak; **Picnic la**

marginea drumului de Arkadi & Boris Strugaţki / **Călăuza** lui Tarkovski; **The Fisher King** în regia lui Terry Gilliam şi, pe alocuri, **Hook** al lui Steven Spielberg), texte moderne mai mult sau mai puţin apropiate de basmul tradiţional (re)pun în discuţie teme majore de meditaţie pentru fiinţa umană în structuri poematice eventual deghizate în (sau ritmate "la suprafaţă" de) tipare formale epice. În toate există aşa-numita *quest* (fie şi sub forma unei nelămuriri/ întrebări al cărei răspuns se lasă aşteptat), iar obiectul acestei căutări (oricît de vagă şi dezorientată ar fi ea iniţial) nu este niciodată un lucru, ci un principiu, o idee, un sentiment, o realitate morală - pe scurt, o revelaţie rîvnită în cunoştinţă de cauză de un subiect trecut dincolo de sistemul ordonat, echilibrat (şi securizant) al certitudinilor conturate compensator în orizontul mitului, al simbolului. Fără ocoluri şi (prea multe) subtilităţi metaforice, eroii moderni îşi doresc - nici mai mult, nici mai puţin - împlinire, fericire, capacitate sporită/absolută de înţelegere a universului.

Odată ce lasă deoparte (ca insuficientă) soluţia basmului tradiţional, ca orice alt produs al creativităţii umane basmul are din nou de luptat cu limita. Fiecare autor duce propriul lui "război", chiar dacă strategia sa (ca şi consecinţa, "dezlegarea" confruntării respective) poate semăna cu aceea a altui autor. Dacă în spaţiul miraculosului importantă (şi mereu afirmată) era armonia cosmică, relaţiile strînse dintre om şi spaţiul nemărginit şi veşnic, în lumea căzută în profan şi invadată de materia insesizabilă a fantasticului se pierd deopotrivă reperele de diferenţiere (calm acceptată) dintre fiinţa umană şi universul mare şi modalităţile de a construi punţi peste "genunile" separatoare. La fel de disproporţionate, aspiraţia obsesivă, copleşitoare, de a atinge un ideal, ori de a accede la puterea supremă, ca şi deznădejdea absolută, criza existenţială declanşată de eşec trădează nesiguranţa subiectului care nu ştie, nu poate aprecia ce reprezintă *exact* sinele, mai ales în relaţie cu ceea ce îl înconjoară. Ratarea zborului spiritual de către fata de împărat în **Luceafărul**, ca şi eşecul ambilor protagonişti de a întemeia şi menţine un dialog adevărat provin dintr-o serie de erori de perspectivă (corijate apoi, pe parcursul experienţei de autocunoaştere şi de cunoaştere reciprocă). Abia cînd fiecare îşi înţelege pe deplin *natura* (prin raportare la celălalt), ei au revelaţia imposibilităţii *acestei* căi de comunicare. Motivul incompatibilităţii funciare între două fiinţe aparţinînd unor spaţii diferite calitativ, care sînt totuşi atrase una de cealaltă, revine frecvent în basmele moderne, unde, spre deosebire de basmul

popular, nepotrivirea nu poate fi (şi nu este) nicicum suspendată/anulată (v. **Fata în grădina de aur, Miron şi frumoasa fără corp**). Diferenţa specifică insurmontabilă pare să fie *sufletul*, văzut ca suflu vital temporar adăpostit în corp, ca principiu (-emblemă) al unei vieţi părelnice, efemere, ca recipient al emoţiilor şi sentimentelor, ori ca scînteie divină în om (promisiune şi garanţie a depăşirii servituţilor faţă de forma de lut în care aceasta e prizonieră şi, deopotrivă, făclie iluminatoare). În **The Kith of the Elf-Folk** de Lord Dunsany, o creatură minusculă ("a little Wild Thing") vieţuind şi dănţuind fără griji deasupra unor smîrcuri rămase parcă în stadiul din primele zile ale Facerii începe să-şi dorească deodată, iraţional, dar cu o ciudată intensitate, să aibă şi ea suflet: "Vreau să am suflet, ca să-l slăvesc pe Dumnezeu, ca să pătrund sensul muzicii, ca să zăresc frumuseţea nevăzută a întinderilor acestora mlăştinoase şi ca să-mi închipui Paradisul"[29]. Ca un ecou îndepărtat şi distorsionat al dialogului dintre Hyperion şi Demiurg, nechibzuita şi pătimaşa solicitare primeşte drept răspuns următorul sfat-avertisment, din partea înţeleptului neamului său: "Nu am de unde să-ţi dau un suflet. Dar, dacă ai avea totuşi suflet, ar trebui să mori într-o zi, şi dacă ai pătrunde sensul muzicii ai înţelege ce înseamnă suferinţa, aşa că e mai bine să fii o creatură fără suflet şi să nu mori niciodată"[30]. Pentru că mica făptură plînge neîncetat tînjind după un suflet, confraţii săi, în mod ciudat mişcaţi de zbaterea ei, îi confecţionează unul (din rouă, ceaţă, freamăt de trestii, adiere de vînt, amintiri plăcute – ca o contribuţie a întregii colectivităţi de care urmează să se desprindă – din sclipirea stelelor în apă, din şoaptele tainice a doi îndrăgostiţi şi din cîntec de păsărele) şi i-l dăruiesc, prevenind-o totodată că acest atribut îi anulează nemurirea fără cale de întoarcere: "cînd vei muri, sufletul tău nu va merge în rai, pentru că a fost făcut aici, în mlaştini"[31].

Dacă manufacturarea unui simulacru de suflet, imitarea profanatoare a Creaţiei dumnezeieşti, este un păcat de neiertat, la fel este şi lepădarea de sufletul dăruit de Dumnezeu. În **The Fisherman and His Soul** de Oscar Wilde, un pescar îndrăgostit de o sirenă este dornic să fie asemenea iubitei sale care îi cere să renunţe la suflet, pentru că "făpturile mării nu au suflet"[32]. Îngrozit de uşurinţa cu care e gata să sacrifice "partea cea mai nobilă din fiinţa umană", nepreţuită, pentru "o josnică dragoste trupească" – "desfătare primejdioasă", promisă de o creatură ce, împreună cu toţi ai ei, "nu cunoaşte nici rai, nici iad, nu laudă numele Domnului" şi e sortită pierzaniei ("Iisus nu a murit şi pentru ei")[33] – preotul (căruia pescarul îi cere "dezlegarea") îi

aduce ocări grele pentru blasfemie şi îl alungă. Pescarul nu poate scăpa de suflet, pentru că nimeni nu i-l primeşte în dar, nici nu i-l cumpără, ba chiar negustorii îl batjocoresc: "ce e sufletul pentru noi? Nimic, nu preţuieşte nici cît un ban găurit"[34]. Constrîns de patima rămasă neostoită să recurgă la pactul faustic, pescarul se eliberează de sufletul devenit povară cu ajutorul unei vrăjitoare care îl slujeşte pe Satan şi care îl învaţă să meargă pe ţărm, să stea cu spatele la lună şi să-şi reteze umbra întrucît "ceea ce oamenii numesc umbră a trupului este trupul sufletului"[35]. Sufletul nu vrea să se lase alungat, aruncat singur în lume şi imploră să i se alăture şi inima, pentru ca să-i fie peregrinarea mai uşoară, dar pescarul refuză, pentru că inima îi trebuie ca să iubească cu ea. Cutreierînd apoi lumea, sufletul se deprinde cu toate viciile posibile şi se întoarce periodic pentru a-l ispiti pe pescar să părăsească (fie şi temporar) lumea adîncurilor unde şi-a găsit fericirea. În cele din urmă, eroul nu rezistă tentaţiei şi iese din mare, ademenit nu de Oglinda Înţelepciunii (supreme), nici de Inelul Bogăţiilor (fără istov), ci de promisiunea de a vedea o fată *dansînd* – o bucurie simplă, umană, adică exact ceea ce frumoasa lui sirenă nu-i poate oferi. Reunit cu sufletul său (pe care nu-l mai recunoaşte, care îl dezgustă şi de care vrea să se lepede – din nou, dar de data aceasta ca măsură antiseptică), pescarul află că legătura restabilită este de-acum indisolubilă, fiindcă "acela care îşi primeşte sufletul înapoi trebuie să-l păstreze pentru totdeauna; aceasta este pedeapsa şi răsplata ce i se cuvine"[36]. Paradisul dragostei din care a ieşit imprudent este pierdut pe veci şi chemarea pe care o strigă ani şi ani la rînd, cu disperare, la ţărmul destinului său, rămîne fără ecou; într-un tîrziu, valurile îi aduc ofrandă trupul fără viaţă al iubitei; chiar şi sub forma aceasta crudă, pescarul primeşte izbăvirea; aşteptînd refluxul care să-i ducă pe amîndoi, împreună, către moarte, el se eliberează prin mărturisire de povara păcatelor săvîrşite, spre propria lui groază şi oripilare, sub tirania sufletului său care se pervertise din vina celui ce nu-l mai îngrijise. Sub spectrul damnării veşnice, sufletul îl imploră iarăşi pe pescar să nu-l trimită din nou singur, fără inimă, în lume – în Lumea Cealaltă. Semnul îndurării divine nu se lasă prea mult aşteptat; de prea multă iubire (criteriul în baza căruia Dumnezeu iartă orice păcate, oricît de grele), inima pescarului se frînge şi sufletul intră înăuntru, la adăpost. Partea finală a basmului este o pledoarie indirectă pentru Dragoste ca principiu unificator al omenirii, transgresînd *toate* diferenţele (iar autorul a resimţit acut el însuşi discriminarea generată de una dintre ele). În viziunea lui Oscar

Wilde, generozitatea, iubirea-compasiune şi înţelegerea simpatetică a *celuilalt* reprezintă forma supremă de comunicare şi semnul cel mai neînşelător al capacităţii comprehensive umane. Cunoaşterea nu este pentru el un simplu demers intelectual, nici un simplu exerciţiu etic, şi nici abandon în dragoste frivolă, fad romanţioasă sau găunos abstractă (= "inumană"). Binele, adevărul şi frumosul trebuie să fuzioneze, ori măcar omul trebuie să aspire neîncetat la această sinteză. Înduplecat - la început, fără să ştie - de Iubirea care vibrează în jurul său, preotul cel aprig din **The Fisherman and His Soul** ajunge să binecuvînteze "marea şi toate făpturile care vieţuiesc în ea [...]. Toate cîte există în lumea creată de Dumnezeu, pe toate le-a binecuvîntat şi oamenii s-au umplut de bucurie şi minunare"[37]. Apoteoza spre care pare să se îndrepte povestea este (ca de obicei la Wilde) demolată de pragul ultim al textului, unde se menţionează laconic şi cu o umbră de sarcasm că "de atunci golful a rămas pustiu, fiindcă făpturile mării s-au mutat în altă parte". În toate poveştile lui Oscar Wilde finalul reprezintă un acord disonant, o notă amară şi sceptică: în **The Happy Prince** rîndunelul moare de epuizare şi de frig, iar statuia prinţului devenit milostiv *după* plecarea lui din lume sfîrşeşte la topitorie; jertfa privighetorii caritabile (în sens creştin) din **The Nightingale and the Rose** este zadarnică şi trece neobservată; uriaşul cel ursuz care învaţă să iubească (**The Selfish Giant**) îşi dă sufletul la poalele arborelui străjuit de Christos-copil; piticului angajat să distreze o mică prinţesă capricioasă şi uscată sufleteşte (**The Birthday of the Infanta**) i se frînge inima de umilinţă, durere şi disperare, iar singurul comentariu pe marginea evenimentului este: "cei pe care o să mi-i aduceţi de-acum înainte ca să mă joc cu ei să nu aibă inimă"; copilul venit din stele (**The Star-Child**), care ajunge un rege bun, blînd şi plin de îndurare, de simpatie, nu se bucură de viaţă fără de moarte, iar cel care îi urmează la tron este prezentat sec şi laconic drept "un rege rău". Se pare că, în toate aceste poveşti sumbre, guvernate de o apăsătoare notă de oboseală, de deziluzionare, moartea, ca limită fizică a existenţei terestre, este singura cale întrevăzută către salvare, este singurul mijloc de evadare dintr-un spaţiu iremediabil meschin şi sufocant. Ideea valorii redemptorii a sacrificiului de sine (care însă în context seamănă, suspect de mult, cu o sinucidere pasivă, mirosind deci a erezie, pentru că moartea este o plecare, o evadare ce nu reuşeşte să dea sens superior lumii astfel părăsite) este indusă de Oscar Wilde la umbra constantă, dar ciudat de inaccesibilă a modelului christic.

Cînd soluţia religiei încetează să mai pară operantă, eroul aventurii îşi pierde speranţa şi *credinţa*, renunţă să bată la uşi care nu se deschid înainte ca rezervele de răbdare să i se epuizeze şi se îndreaptă către alt orizont suprauman, apelează la metode (neortodoxe – sau oricum tainice şi neîngăduite) de a manipula obstacolele care se ridică în calea cunoaşterii absolute. Mitul metempsihozei-reîncarnării-palingenezei mărturiseşte – ca în **Sărmanul Dionis**, de exemplu – încercarea de a anula limita existenţei pieritoare împingînd-o în viitor la infinit. Prin magie, tentaţia (şi obsesia) de a călători în timpul transindividual se poate (pot) realiza, dar numai în diferite grade de fragmentarism: "îndeplinind formulele, căci formulele sînt vecinice ca cuvintele lui Dumnezeu pe care el le-a rostit la facerea lumii", omul – care "cuprinde *un* [s.n.] loc în vreme" – poate dobîndi "o bucată din atotputernicia lui Dumnezeu"[38], poate regresa sau progresa pe axa temporală[39], către un *alt* loc pe care sufletul său l-a ocupat sau îl va ocupa în cursul vremii. Numai că, ajuns în acel alt loc, călătorul uită frîntura din iluzia de omniscienţă/omnipotenţă de care a avut parte o clipă; magia slăbeşte şi el este nevoit să o performeze din nou; pentru aceasta, el trebuie să-şi aducă aminte că poate s-o facă, iar amintirea este declanşată de semnale pe care eul său interior le percepe şi le recunoaşte la modul difuz. Uitarea are rol apotropaic, dar problema este că, din diferite cauze şi împrejurări, ea nu funcţionează întotdeauna pe deplin; reminiscenţele sînt consecinţele periculoase ale unei acţiuni ilicite. Cînd se proiectează, experimental, în vremea lui Alexandru cel Bun (o destinaţie bănuită ca fiind "faza emanaţiunii", începutul istoriei fiinţei sale), Dionis nu lasă în urmă decît o umbră, un simulacru menit să-i ţină locul, şi el duce în trecut tot ce înseamnă *Dionis*, adică lucruri pe care *Dan*, deşi o altă ipostază a aceleiaşi fiinţe, nu are cum să le cunoască în mod normal, îngăduit; la întoarcere, el păstrează o părere de amintire despre experienţa personală a lui Dan. Pe de altă parte, Dan are motive să fie convins că *el* a iniţiat ex-temporalul, că a călătorit în viitor, a trăit şi simţit ca Dionis, apoi a revenit la punctul de plecare; cele două imagini reflectate la nesfîrşit, iar şi iar, în oglinzi paralele se influenţează reciproc (violînd principiul de bază al non-intervenţiei), închipuie un labirint fără nici o ieşire şi ilustrează (într-o formă particulară) un cerc vicios al raţionamentului, o capcană logică binecunoscută pasionaţilor de călătorii în timp, un impas numit "paradoxul bunicului" ("ce s-ar întîmpla dacă, întorcîndu-mă în trecut, aş cauza dispariţia bunicului meu patern înainte ca tatăl meu să fi fost conceput?").

Lucrurile sînt cu atît mai grave şi mai complicate atunci cînd deplasarea *ad libitum* pe axa temporală afectează avatarurile aceluiaşi suflet; "păienjenişul" figurat în cartea magică din **Sărmanul Dionis** este o *mise en abyme* a încîlcelii în care se pomeneşte prins Dan/(-)Dionis; nu întîmplător, cea de-a doua călătorie a lui Alice este şi ea prefigurată de un ghem de lînă deşirat şi încurcat.

Dacă Dionis a uitat detaliile aventurii cognitive a lui Dan, natura esenţială a acesteia i-a rămas în memorie – vină şi experienţă revelatorie, totodată; în finalul povestirii, Dionis şi Maria se privesc în oglinda ce restituie "chipul unui tînăr demon lîngă chipul unui înger care n-a cunoscut niciodată îndoiala"; spectrul damnării are ca *pendant* eliberarea de limitările unei viziuni strîmte, potrivit căreia timpul are o desfăşurare liniară. Cugetările lui Dionis, cu care începe nuvela, vădesc o înţelegere diferită a lucrurilor, sînt emise dintr-o perspectivă mult mai cuprinzătoare şi mai lipsită de inhibiţii decît aceea pe care urmează să o prezinte textul în curgerea lui ortodoxă; aceasta pare că ar contrazice logica "firească" a naraţiunii, dar cheia enigmei se găseşte în chiar vorbirea interioară a eroului: "Nu e adevărat că există un trecut – consecutivitatea e în cugetarea noastră – cauzele fenomenelor, consecutive pentru noi, aceleaşi întotdeauna, există şi lucrează simultan."[40] Intervenţia para-/metadiegetică a naratorului, plasată strategic în încheierea textului, nu reprezintă un răspuns la problemele expuse şi astfel transmise cititorului, ci un indiciu învăluit, privitor la posibilitatea unei lecturi induse în eroare de elemente specioase – precum ispita raţionalizării excesiv de rigide: "Mulţi din lectorii noştri *vor fi căutat* cheia întîmplărilor lui în lucrurile ce-l încunjurau; ei *vor fi găsit* elementele constitutive a vieţii lui sufleteşti în *realitate*; [...]; în fine, cu *firul cauzalităţii* în mînă, mulţi *vor gîndi a fi ghicit* sensul întîmplărilor lui, reducîndu-le la simple vise a unei imaginaţii bolnave. [toate sublinierile ne aparţin]"[41]. *Sens* înseamnă, deopotrivă, "înţeles" şi "criteriu de orientare"; aventura lui Dionis trebuie că scapă condiţionărilor obişnuite, iar semnificaţia ei nu devine transparentă prin ordonarea cronologică a evenimentelor, ori prin relaţionarea cauzală a acestora; logica inflexibilă, suficientă, plină de morgă nu este strategia infailibilă – şi nici măcar cea mai eficientă. Eminescu pare să sugereze că soluţia care favorizează dobîndirea libertăţii interioare este inventarea, prin conjugarea gîndirii cu visarea şi simţirea[42], de cît mai multe răspunsuri la probleme care n-au nici unul. "În faptă, lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spaţiu – ele sînt

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI
L I T E R A

numai în sufletul nostru"[43]; dacă spaţiul şi timpul sînt categorii subiective, atunci ele pot fi modelate/manevrate după dorinţă; folosirea liberă a imaginaţiei (chiar în cheie ludică) este lecţia pe care oamenii de ştiinţă au deprins-o de la artişti; hiperspaţiul, tunelul de comunicare instantanee între diferitele zone ale spaţiului-timp (aşa-numitul *wormhole*), serialismul, teoria lumilor multiple sînt/pot fi argumente că şi în ştiinţă ipotezele pot fi mai spectaculoase decît descoperirile (=reuşitele concrete) – şi cel puţin la fel de utile precum acestea.

Deşi **Sărmanul Dionis** *nu* este un basm, anumite elemente participînd la construirea mesajului pe care acest text îl transmite dublează/reeditează sau interferează iluminator cu diverse atribute specifice basmului eminescian, ca formulă ficţională particulară în interiorul modelului structural al basmului romantic (la rîndu-i, o *variantă* – relativ stabilă – de "emancipare" faţă de prototipul basmului popular). Pe de altă parte, pe lîngă acest efect pe care, manipulînd termenul lui Riffaterre, l-am putea numi "significanţă imediată/proximă", sugestiile dezvoltate (nu numai la nivel semantic) de nuvela **Sărmanul Dionis** intră în rezonanţă cu dispoziţii şi tendinţe definitorii pentru literatura modernă, în care convenţiile ce delimitează genurile şi speciile tradiţionale slăbesc vizibil, erodate în timp de mutaţii (mai mult sau mai puţin sesizabile) survenite în sfera comunicării artistice (în interiorul paradigmelor) – "ipotezele ficţionale despre lume nu sînt îngrădite pentru totdeauna într-un gen ficţional dat. De vreme ce circulaţia lor se face pe întreg spaţiul cultural, rezultă că teoria ficţiunii nu poate fi izolată de economia generală a imaginarului"[44]. În sistemul operei întregi a lui Eminescu, nuvela **Sărmanul Dionis** este relaţionată evident cu texte care ilustrează, fiecare în parte (în măsură variabilă), şi constituie (prin coroborare) modelul basmului eminescian, construit în principal din substanţa unui onirism fantastic mărturisind aspiraţia spre dezmărginire, tentaţia cutreierării spaţiului cosmic în zbor imaginar, obsesia aventurii ratate şi a eşecului comunicării reeditat ca un blestem. Tema reluată constant în aceste texte este dialectica amară *iluzie/(auto)amăgire – dezînşelare*, care se consumă (şi se demonstrează) intradiegetic, pe seama personajelor (v. **Miron şi frumoasa fără corp**, **Fata în grădina de aur**; **Luceafărul** – aici, desigur, cu amendamentele de rigoare în ce priveşte adoptarea unei terminologii aplicabile naraţiunilor), sau la nivelul naratorului sceptic, dezabuzat, din **Făt-Frumos din lacrimă**. Se reiterează, de asemenea, motive predilecte în imaginarul eminescian: cetatea hieratică din lună

(excepţional ilustrată – de către Marcela Cordescu – scena nocturnă din pustie într-o ediţie din 1950 a basmului); zborul în ceruri şi căderea din înalt (ca accident traumatic, ca pedeapsă, ori ca semn al combustiei interioare şi al cedării pasionate); dorul ca tînjire existenţială fără nume invariabil identificată în registrul erotic (mai apăsat pătimaş în bruioanele grupate postum în jurul titlului **Peste codri sta cetatea**) – v. **Călin (file din poveste)**; mărgăritarul (lacrimă, cristal, oglindă, perlă propriu-zisă); metamorfoza şi, în genere, paradigma vizualului ca operator de fascinare/fascinaţie. Însă, dacă fantasticul consubstanţial basmului este continuu, omogen şi acţionează ca factor de coeziune, în **Sărmanul Dionis** fantasticul se revelă în ipostaza "pendulatorie", ca ezitare permanentă între două lumi funciar deosebite şi dis(t)onante, ca element de marcare a discontinuităţii. De altfel, conform amintirilor lui G. Panu, întrebat (cu sinceră nedumerire) dacă Dionis visează cele povestite de/în nuvelă, Eminescu ar fi răspuns: "Da şi nu. Asta-i o teorie care-i greu de înţeles"[45]. În ce priveşte timpul, schema circulară (ori în spirală) din **Sărmanul Dionis** nu pătrunde în basmul eminescian, care invocă spaţiul şi timpul ca dat(e) şi doar în interiorul opoziţiei *sacru – profan* (*absolut* /vs/ *contingent*; *veşnicie* /vs/ *vremelnicie*). Manipularea (obiectivă sau subiectivă) a spaţiului şi, mai ales, a timpului, din iniţiativa subiectului cunoscător, care îşi asumă conştient (sau nu) toate riscurile acestei întreprinderi, este cvasi-inexistentă în basmul popular, dar devine o erezie acceptată (şi exploatată) în basmul cult, unde se manifestă ca sindrom de acută percepţie a limitelor umane, ceea ce generează frustare şi incită la revoltă. Aşa cum Călin Nebunul îi leagă pe rînd pe De-cu-sară, Miezu-nopţii şi Zori-de-ziuă de cîte un copac, fiindcă "lui i-era frică să nu se facă ziuă" / "ca pînă va găsi foc,/ Ziuă să nu se mai facă", Momo, eroina basmului omonim al lui Michael Ende, îl adoarme pe Maestrul Ora (cu consimţămîntul acestuia, însă) pentru a-şi spori şansele de îzbîndă în întrecerea cu hoţii de timp.

Lumea basmului popular e o lume a raţiunii, solară, ordonată, stabilă, structurată de legi care acţionează sistemic şi organic; surprizele sînt cu desăvîrşire excluse; totul este, invariabil, aşa cum trebuie să fie. Mutîndu-se în regim nocturn, basmul îşi relativizează caracterul formal şi cunoaşte (sau redescoperă, dintr-o nouă perspectivă) zone necunoscute-ignorate-reprimate-disciplinate (= "domesticite"). Explorarea noilor teritorii facilitează emanciparea de regulile încorsetante, dar, în acelaşi timp, duce la pierderea vechilor certitudini, care întreţineau un sentiment de siguranţă. Aşa cum visul este orizontul în care spiritul poate să-şi

trăiască aspiraţiile la modul deplin, dar şi spaţiul incongruenţei, al dezordinii, al incertitudinii şi al terorii, un alt instrument menit să înlesnească trecerea a diverse praguri îşi dezvăluie faţa întunecată şi primejdioasă, deşi lucrul acesta poate să nu surprindă mai deloc: *magia*, prin definiţie, este ispita supremă pentru oricare ucenic vrăjitor. În basmul popular, în afară de cazurile în care sînt performate de instanţe malefice, practicile magice au un scop pronunţat utilitar: reînvie Feţi-Frumoşi care n-au apucat să-şi ducă misiunea pînă la capăt; descuie uşi, porţi ferecate; dau munţi şi ziduri la o parte; ridică obstacole în faţa zmeilor urmăritori; potenţează calităţi de care eroul are nevoie pentru a depăşi adversităţile. Obiectele care induc fenomene şi proprietăţi/însuşiri de excepţie sînt mai degrabă miraculoase, decît magice; acţiunea lor este mirabilă, trimite la un supranatural neutru, "natural", ori la supranaturalul reprezentat de forţe favorabile omului (sau chiar protectoare) – miraculos creştin, magie albă. Obiectul magic este important ca instrument şi deseori calitatea lui fermecată este epuizată printr-o singură întrebuinţare; ca fetiş, el asigură bunăstare materială, protecţie inexpugnabilă ori satisfacţii estetice legate strict de percepţia senzorială, înclinînd mai mult spre exotic, decît spre miraculosul propriu-zis. De regulă, el este un reprezentant metonimic al unei vieţuitoare vrăjite, care urmează să acţioneze ca adjuvant (este un solz, o pană, un fir de păr, o aripă şi nu face minunile propriu-zise, ci convoacă vieţuitoarea capabilă să le facă), sau este un obiect prefabricat, cu o formă bine definită (adesea dură, solidă, cu muchii, eventual ascuţişuri: inele, pumnale, săbii)[46] şi din materiale preţioase (metal nobil, piatră preţioasă, cristal[47]; mătase). Basmul modern se arată cumva obosit de miracolele "simple" şi tentează o pătrundere mai adîncă în zona interzisă; magia dobîndeşte o coloratură ocultă (prin contaminarea cu diverse orientări filosofice şi teosofice); ţinta nu mai este obţinerea unor daruri materiale, ci dobîndirea înţelepciunii, a accesului nemijlocit la tainele supreme. Folosirea obiectului magic este un adevărat ritual, descris îndelung, cu un fel de voluptate participativă a privirii. Intrarea în transă este o contopire aproape senzuală cu mediul care asigură comunicarea, într-o atmosferă extatică vibrînd sinestezic de melodii, şoapte, miresme, privelişti luxuriante (ca în **Urciorul de aur** al lui E.T.A. Hoffmann), ori tensionată de gesturi hieratice, misterios orchestrate de o muzică "programatică" "de o forţă pătrunzătoare" (v. **Pocalul**, de Ludwig Tieck); oglinda magică din **Avatarii faraonului Tlà** dezvăluie adevăruri crude cu un cinism

diabolic şi cu un dispreţ nimicitor, oferă imaginea caleidoscopică a nimicniciei omeneşti, iar glasul ei batjocoritor, chicotele şi plînsetele care văluresc deasupra ei sînt ca un zvon scăpat din infern (un motiv dezvoltat într-un susţinut regim al terifiantului de H.P. Lovecraft în **The Unknown City**); cartea lui Dionis-Dan îşi disimulează relaţia cu magia neagră, deşi versatilitatea neliniştită a semnelor grafice, ciudat aduse la viaţă de "lumina palidă a lunei", ca şi culoarea lor (în mod tradiţional asociată cu zona demonicului) ar putea funcţiona ca avertismente - dacă Dionis nu ar fi atît de cufundat în reverie, atît de absorbit de farmecul senin şi pur al serii: luna "trecea frumoasă, clară pe un cer limpede, adînc, transparent, prin nouri de un fluid de argint, prin stelele mari de aur topit. Părea că deasupra mai sînt o mie de ceruri, părea că presupusa lor fiinţă transpare prin albastra-i adîncime..."[48]; mirificul peisaj celest este pentru o clipă absolutul în formă sensibilă ("spaţii iluminate de un albastru splendid, umed şi curgător"). Obiectul magic poate să nu aibă consistenţă/ stabilitate materială: "o rază sfîntă" îi permite lui Heinrich von Ofterdingen să contemple un peisaj sublim şi perfect silenţios (izolarea fonică fiind simptomul inaccesibilităţii) - "o îndepărtată, mică şi miraculoasă splendoare, cu neputinţă de cuprins în cuvinte ori de imitat măiestru în culori"[49], din care se detaşează imaginea hieratică a iubitei pierdute; o lacrimă izvorîtă din "ochiul cel negru al mamei lui Dumnezeu"[50] prin *simpatia* "Maicii durerilor" pentru o femeie care o imploră să-i mijlocească binecuvîntarea cu darul maternităţii o ajută pe împărăteasa deznădăjduită din **Făt-Frumos din lacrimă** să treacă pragul către fericirea pînă atunci refuzată.

Obiect (procedeu) magic prin excelenţă este oglind(ire)a. Tema reflectării/inversării apare obsesiv la Lewis Carroll. Tweedle Dee şi Tweedle Dum sînt enantiomorfi (replici perfecte "în oglindă", ceea ce nu înseamnă că sînt identici!), iar replica predilectă (şi caracteristică) a lui Tweedle Dee este: "ba din contra"/"exact invers"[51]; nu o dată sînt invocate tirbuşoanele - şi aceasta deloc întîmplător, deoarece "spirala este o structură asimetrică, a cărei configuraţie sinistrogiră diferă de configuraţia dextrogiră"[52]; Regina Albă descrie "trăitul invers" - un exemplu de răsturnare "absurdă" a unei relaţii asimetrice, precum se întîmplă şi în cazul mesagerilor Regelui Roşu (unul pentru dus, altul pentru adus mesaje)[53]. Paradoxul celei de-a doua aventuri a lui Alice este faptul că ea pătrunde *prin* oglindă într-o lume "pe dos", unde formele sînt inversate şi sensurile răsturnate; însă această trecere *dincolo* nu face din Alice un cetăţean al acelui

univers. Ea însăşi nu este inversată şi, în mod straniu, există şi alte lucruri în Lumea din Oglindă care nu se supun legilor reflectării – de exemplu, cu toate ciudăţeniile lor, nici una dintre creaturile întîlnite de Alice nu (de)codifică mesajele "de la coadă la cap". Chiar dacă tema inversării este recurentă pe parcursul aventurii, ea nu pare să fie un principiu absolut şi consecvent de structurare a respectivului univers ficţional. Logicianul din Lewis Carroll nu se poate "să fi aţipit" tocmai în astfel de momente-cheie; aşadar, explicaţia pentru aceste incongruenţe trebuie să fie alta. Soluţiile propuse de comentatori conturează două ipoteze, două piste (nu neapărat reciproc exclusive):

1) Lewis Carroll a intuit incompatibilitatea absolută dintre un punct material şi reflexul său din oglindă[54]; contactul direct/concret dintre Alice şi imaginea sa enantiomorfă ar fi (fost) o coliziune fulgerătoare (la propriu şi la figurat) între materie şi antimaterie. "Compromisurile", abaterile flagrante de la legile oglindirii ar reprezenta, în această ordine de idei, o precauţie auctorială – altfel, un transfer fără fisură dintr-o lume în alta ar (fi) anula(t) aventura înainte de a începe: la păşirea în spaţiul catoptric, Alice s-ar (fi) dezintegra(t) într-o fracţiune de secundă (precum i s-a întîmplat unui anume dr. Teller care s-a întîlnit în spaţiu cu dublul său invers, dr. Anti-Teller[55]). Chiar şi dacă lumile cele două nu ar fi fost disjuncte în ordine fizică reală, logica poveştii carrolliene cere păstrarea paradoxului ca normă constitutivă a ficţiunii; o Alice inversată ar fi fost "acasă" în Oglindă, iar cutreierarea unui univers familiar, deja (prea bine) cunoscut, nu ar fi avut sens. Or, eroina, în ambele sale călătorii, este pusă în postura (predispunînd/permiţînd accesul la filosofare, după Heidegger) de *a se minuna*: *Wonderland* derivă de la (*to*) *wonder*, care descrie cîmpul semantic al uimirii, al surprizei semnificative şi, indirect (prin etimonul anglo-saxon *wundor*), cel al semnelor prevestitoare; *the Looking Glass* este obiectul care permite (auto)admirarea (*to look at*), autoaprecierea (sinonimul *mirror*, derivă, de altfel, din lat. *mirari*, "a admira"; "a se mira [de]"), dar şi căutarea sinelui (*to look for*), cunoaşterea de sine.

2) Pur şi simplu, autorul a decis că universul lui ficţional nu are a asculta de normele comun acceptate; la urma urmei, o lume imaginată, fără consistenţă materială, nu respectă necesarmente legile lumii "obiective"[56]. Oglinda fermecată nu e neapărat o suprafaţă reflectorizantă, ci poate fi, aşa cum observă şi Alice, un prag către "o lume ca nelumea", a cărei noimă seamănă şi *nu* seamănă, în articulaţiile sale, cu noima lumii

"adevărate". După Plantinga, lumea posibilă înfiinţată de o operă ficţională descrie "un mod în care s-ar fi putut petrece lucrurile, o posibilă stare de lucruri de un anumit fel"[57]; numai că: *a)* referentul fictiv[58] *are fiinţă*, dar *nu* şi *există*; lumea reală e o lume maximală, singura lume posibilă care are loc[59] şi ea constituie lumea-bază a unui univers conceput ca o constelaţie de lumi (alternative); *b)* conceptul de posibil este fatalmente determinat de "ambitusul" imaginaţiei noastre modelate de logica raţiunii; teoria lumilor multiple însă speculează asupra existenţei ipotetice a unor lumi care nu numai că înglobează virtualităţi nerealizate în lumea noastră, variantele de acţiune refuzate/ abandonate în momentele de opţiune, dar conţin "obiecte meinongiene", ce "pot fi asociate cu orice set de proprietăţi, inclusiv seturi contradictorii [de tipul *cerc pătrat*]"[60] şi "nimic nu împiedică teoria ficţiunii să vorbească, aşa cum fac filosofii, despre lumi *imposibile* sau *eratice*"[61]. Lumile descoperite de Alice sînt eratice, dar, dacă *existenţa* lor este (sau doar pare să fie) imposibilă, simpla lor postulare le face posibilă fiinţarea în ordinea ipotezei.

Nişte obiecte magice mai aparte sînt inelele puterii din **The Lord of the Rings**, mai ales Inelul care îl face pe purtătorul său invizibil; simbolizînd deopotrivă învăţătura şi meşteşugul manual, aceste însemne ale autorităţii sînt prezentate de Tolkien în timp ce sînt făurite, pe măsură ce ele sînt investite cu toate calităţile care le fac unice şi incomparabile; pe lîngă însuşirile frumoase şi nobile, inelele absorb şi impulsuri umane negative, printre care trufia, ambiţia, setea de putere. Frodo cade şi el în ispită, este şi el corupt de făgăduinţa omnipotenţei; pierderea Inelului în condiţii dramatice şi sîngeroase este, aparent paradoxal, lucrul cel mai bun care i se poate întîmpla – este un dar şi o experienţă moralizatoare, pe care, în mod straniu, le datorează duşmanului său, Gollum (ajuns fără voie agent al Providenţei). Primejdia ca un dar miraculos să fie întrebuinţat în mod nepotrivit şi chiar dăunător pentru beneficiar, întrucît acesta consideră că favoarea i se cuvine (altfel, îşi spune el, nu i s-ar fi întîmplat), este prezentată ironic-satiric de motivul popular al celor trei dorinţe, care sînt irosite de o pereche săracă cu duhul, ce trebuie să se considere fericită că, la sfîrşitul peripeţiilor prin care trece, situaţia iniţială este restabilită. Miracolul îşi dezvăluie astfel potenţialul destructiv, care poate fi activat de o utilizare greşită; nu este la îndemîna oricui să stăpînească forţa pe care el o pune în mişcare; şi, mai ales, cursa cea mai perfidă este nesăbuinţa, mediată de aroganţă, pe care el o poate declanşa. Lipsa de

umilinţă este un păcat care se plăteşte uneori mai greu decît cu ratarea şansei de înavuţire; într-o prelucrare sardonic-parodică a motivului – **The Three Wishes**, de Judith Gorog – eroina, Matilda Alice (poreclită Matilda *Malice*, pentru limba ei ascuţită), este "deşteaptă şi afurisită", foarte silitoare şi obsedată să ia numai note maxime. *Prima* ei dorinţă este să i se îndeplinească următoarele *o mie* de dorinţe; în drum spre şcoală i se şi împlinesc vreo cîteva; mîndră de isteţimea ei, intră în clasă, unde un coleg o întreabă dacă s-a pregătit pentru testul la matematică; surprinsă că a uitat cu totul de asta şi luată de valul ticurilor verbale, ea exclamă: "Al naibii test! O s-o dau în bară! Îmi vine să mor!" ("I wish I were dead")[62].

Indiferent dacă supranaturalul locuieşte într-un spaţiu separat, sau este difuzat în lumea obişnuită a oamenilor, el este recunoscut prin raportare la normele comune ale realităţii. Atunci cînd prezenţa lui se manifestă în sfera mundană, el insolitează anumite locuri, care încep să aibă faima că sînt bîntuite – acesta este domeniul ficţiunii gotice; locurile impregnate cu energie pozitivă, benefică sînt în general secrete, pentru că ele sînt luate în stăpînire exclusivă de către cei care le descoperă; magia lor funcţionează, de obicei, numai pentru aceştia; alţii nu sesizează *diferenţa*; aşa este locul umbrit de socul în care Anselmus din **Urciorul de aur** zăreşte primul semn magic trimis de destin. Există însă locuri tradiţional investite cu potenţial magic, ori pentru că: *a)* au o semnificaţie sacră arhetipală (pădurea, muntele, peştera, centrul casei, pragul, incinta); *b)* sînt zone de penumbră, nefrecventate, unde supranaturalul se poate insinua/poate prolifera mai nestînjenit (poduri, pivniţe, cămări dosnice, colţurile casei, turnuri/locuinţe părăsite, cripte, mlaştini); *c)* se relaţionează în mod neobişnuit cu contextul, creînd astfel un cîmp energetic (un lac în mijlocul pădurii, un copac/o casă izolat/ă, un copac prăbuşit, o porţiune de pămînt lipsită de vegetaţie, ruine). Basmul modern, care şi-a apropriat spaţiul-timp şi care se inserează deseori în supranatural pornind din dimensiunea istoric determinată, poate selecta din realitate o zonă geografică şi/sau un reper cronologic particular care s-a(u) încărcat deja cu valenţe miraculoase/magice prin habitudini/practici ritualice sau prin evenimente de excepţie consacrante: Atlantida (**Urciorul de aur**, **Heinrich von Ofterdingen**), Egiptul antic (**Discipolii la Sais**).

De cele mai multe ori însă, supranaturalul are o lume a lui proprie – un continuum cu proprietăţi care îl definesc riguros şi care îl separă net de realitatea cotidiană. Acest univers produce surpriză, uimire, măcar în receptor şi chiar dacă minunarea este

instituţionalizată ca normă/contract de comunicare; insolitul, ca marcă a diferenţei, afectează Tărîmul Celălalt, în structură, în manifestare şi în funcţionare. Substanţa *celeilalte lumi* poate fi miraculoasă, stranie sau fantastică, ori un compozit, o încrucişare (în participări variabile) a acestor categorii; articulaţiile sistemului nou intrat în cîmpul conştiinţei: a) sînt cunoscute graţie culturii mitologice; b) în baza unor similitudini, pot fi deduse prin raportare la alte sisteme, deja devenite "familiare"; c) sînt guvernate de principii misterioase, care contrazic legile lumii fizice. Criteriile de "diagnosticare" a alterităţii lumilor sînt:

1) *o percepţie/concepere diferită a timpului sau a duratei*; timpul poate fi chiar suspendat, încremenit, ori este integrat într-o altă schemă inteligibilă decît aceea a desfăşurării liniare univoce, irepetabile şi ireversibile; intrarea şi ieşirea din lumea supranaturală îl poate confrunta pe călător cu descoperirea (uneori tragică) a relativităţii: Marie din **Silfidele**, de Ludwig Tieck, se joacă o după-amiază cu progeniturile zînelor şi, întoarsă acasă, află că a lipsit şapte ani; Făt-Frumos din **Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte** nu mai găseşte decît "praf şi pulbere" din trecutul său mundan, pe care-l ajunge din urmă destrămîndu-se şi el fără întîrziere; copiii din **Cronicile ţinutului Narnia** de C.S. Lewis, dimpotrivă, petrec luni întregi pe tărîmul fermecat în care intră printr-un dulap şi constată că momentul revenirii acasă coincide perfect cu momentul plecării în aventură. În cartea celor **1001 de nopţi**, la îndemnul unui vrăjitor, un vizir se cufundă într-o cadă cu apă fermecată - se pomeneşte în mare, înoată pînă la ţărm, unde vede că a devenit femeie; se căsătoreşte, are şapte copii; la un moment dat, nemairezistînd numeroaselor griji zilnice, se sinucide aruncîndu-se în mare - şi se trezeşte din nou în cadă, iar vrăjitorul îi spune că a intrat acolo doar de cîteva secunde[63]. Dacă această experienţă poate fi "rezolvată" taxînd-o drept transă produsă de substanţe halucinogene, ori nălucire indusă prin magie, aventura incomprehensibilă a unui rege dintr-o poveste indiană, de pildă, retrezeşte în context bănuiala că insolit şi straniu este posibil să se revele, în anume circumstanţe, chiar spaţiul pe care îl stăpînim iluzoriu doar în dimensiunea lui naturală, iar perspectiva supranaturală să nu fie altceva decît o viziune mai cuprinzătoare focalizată pe un şir de lumi care se înglobează succesiv una pe alta. Atunci, Lumea Cealaltă (una dintre ele) ar fi nu un univers alăturat, ci unul care învăluie lumea noastră, un nivel superior de observaţie în sistemul figurat serialist[64]; fiecare observator

(ipotetic) are în raza privirii sale un spaţiu natural, sectorul de univers pe care el îl cunoaşte; iradierile care pătrund din exterior în lumea sa sînt *diferite*, ne-/supranaturale şi (cel puţin temporar şi/sau parţial) neinteligibile; el poate tenta (ca Dionis) să acceadă la un nivel superior, dar încercarea este, de regulă, mai mult sau mai puţin eşuată, pentru că sistemul îşi apără coerenţa internă. Regele indian anterior menţionat urcă în şa; călătoreşte pînă într-un sat îndepărtat, unde se căsătoreşte, are mulţi copii şi apoi moare; se pomeneşte din nou pe cal, îşi spune că totul a fost doar un vis (care, îi spun curtenii, a durat două minute); totuşi, trimite pe cineva să caute satul pe care l-a visat; omul găseşte locul respectiv, vede corpul defunct al regelui şi participă la funeralii, alături de numeroasa familie (de acolo) a acestuia. Un asemenea fel de percepţie a straniului, a "irealului", scoate opoziţia natural-supranatural dintr-o figurare pur (=exclusiv) şi simplist spaţială, transpunînd-o într-un sistem ce poate fi echivalat cu modelul "Lumilor Multiple", constituit de fizicienii moderni pe baza unei interpretări particulare a mecanicii cuantice: toate evenimentele posibile se şi întîmplă; dacă două (sau mai multe) dintre ele sînt contradictorii sau reciproc exclusive, atunci universul se desface, se împarte după numărul de unde generate (ca în borgesiana **Grădină a cărărilor care se bifurcă**); într-o "ramură" un anume eveniment se petrece, în alta nu; rezultă miriade de lumi paralele – mai bine spus, concomitente, egal existente, în aceeaşi măsură reale, care au anumite puncte comune unele cu celelalte; s-ar părea că uneori suprafeţele lor alunecă, intră în contact, întîlnirile acestea accidentale însemnînd coliziunea dintre seturi diferite de norme. Interesant este că acest model ideal *explicativ* nu are drept consecinţă istovirea conceptului de supranatural; dimpotrivă, el provoacă imaginaţia, potenţează fascinaţia exercitată de mister, poate pentru că orice explicaţie fantezistă rămîne spectaculoasă şi seducătoare atîta vreme cît ea nu poate fi verificată, deci *rea*lizată.

2) *modificarea/suspendarea legilor naturale care guvernează proprietăţile şi procesele fizice/biologice* – capacităţi senzoriale ieşite din comun, puterea de a străbate ziduri şi alte panouri dure/compacte, priceperea de a descuia lacăte/porţi/uşi, variaţii stranii, inexplicabile, de formă, mărime, intensitate, culoare, gust, consistenţă; călătorii/călătoriri "ca vîntul şi ca gîndul", levitaţia, zborul organismelor /obiectelor neadaptate pentru un asemenea tip de deplasare, răsturnarea succesiunii logice/normale a stadiilor unor procese (ca, de pildă, în faimosul episod al "trăirii pe dos" din **Through the Looking-Glass**, în care Regina Albă

întîi ţipă şi se vaită că s-a înţepat în acul de la broşă şi abia după aceea se înţeapă, înainte ca broşa să se desfacă), reversibilitatea morţii, a accidentelor mutilante şi a procesului de îmbătrînire.

3) *prezenţa unor obiecte, fiinţe şi forţe care arată neobişnuit şi care acţionează în mod miraculos* – obiectele (cu proprietăţi) fermecate sînt produse ale unei tehnologii care este incomparabil superioară celei a oamenilor prin: precizie, viteză, capacitate productivă, diversificare – la care se adaugă avantajul unor materiale deosebite şi, mai presus de toate, o ştiinţă magică la care oamenii nu au acces (decît accidental, sau ca o favoare care li se acordă). Pe lîngă aceste instrumente magice, există obiecte însufleţite, înzestrate (ocazional) cu însuşiri (şi cu deprinderi) omeneşti: materii şi elemente naturale – cristale, roci amorfe, munţi întregi, cursuri de apă, marea/oceanul, vîntul, ploaia; obiecte fabricate – scaune, mese, uşi, ferestre, cuptoare, grinzi, pereţi, temelii, linguri, străchini/farfurii, cuţite, năfrămi, haine etc. În basmele populare, personificarea obiectelor este funcţională, importantă în măsura în care ea poate media şi concura la *buna* desfăşurare a lucrurilor; în basmele moderne se merge mult mai departe: obiectele devin personaje de-sine-stătătoare, cu individualitate bine marcată, care, întocmai oamenilor, se mişcă, gîndesc, vorbesc, au emoţii, temeri şi toane; aşa sînt piesele constitutive ale jocurilor în spaţiul cărora intră Alice pe rînd – cărţile de joc, respectiv figurile de şah – şi alte obiecte întîlnite de ea în cursul celor două aventuri: oul Humpty Dumpty, polonicul, ciozvîrta de oaie, budinca. Pinocchio, apoi Sperie-Ciori şi Omul-de-Tinichea care i se alătură lui Dorothy în drumul spre marele vrăjitor din Oz, Focul-de-artificii-fără-pereche din **The Remarkable Rocket** de Oscar Wilde, soldatul de plumb al lui Andersen, jucăriile din **Spărgătorul de nuci**, vesela şi alte obiecte casnice din filmele lui Disney, cele trei figuri simpatic-groteşti, reprezentînd cîte o specie populară a literaturii pentru copii (*Horror*, *Adventure*, şi *Fantasy*), din filmul **Pagemaster** (Joe Johnstone, Maurice Hunt, SUA, 1994) se comportă exact ca nişte oameni, insolită fiind combinaţia/încrucişarea "imposibilă" dintre două serii de elemente altfel foarte normale: obiecte banale, pe de o parte, manifestări umane naturale, pe de altă parte.

Fiinţele supranaturale sînt foarte diverse şi, din raţiuni metodologice, pot fi grupate după un criteriu sau altul. În basme apar frecvent creaturi manifest aberante (deci uşor recognoscibile ca *monstruoase*): balauri/dragoni, grifoni, unicorni; acestea sînt împrumutate (şi eventual modificate) din bestiariile furnizate de

izvoare mitice şi legendare, ori sînt inventii mai tîrzii; în genere, înfăţişarea unui monstru fabulos este un complex straniu de detalii morfologice aparţinînd unor (tipuri de) organisme reale care aparţin unor specii şi regnuri diferite. Făpturi iraţionale în povestea populară (sau animate de cîte un gînd elementar dînd sens şi metodă unei rapacităţi funciare), balaurii capătă şi ei, cu timpul, personalitate proprie; în cărţile lui Tolkien, Glaurung, Părintele-Dragonilor, întemeiază o dinastie de vieţuitoare puternice, agile, cu auzul fin, de o inteligenţă remarcabilă, îndrăgostite de logică şi de subtilităţile ei, pasionate să compună şi să dezlege ghicitori (ca şi dezgustătorul Gollum, de altfel); darul perspicacităţii excepţionale şi gradul înalt de cunoaştere la care au ajuns sînt, din păcate, degradate de lipsa lor de măsură şi de onestitate, de vanitatea, de lăcomia şi de irascibilitatea lor. Kenneth Grahame prezintă un dragon paşnic, iubitor de singurătate, căruia îi repugnă spiritul gregar şi trivialitatea, care scrie poezii şi este frămîntat de îndoieli în privinţa calităţii operelor sale încă nescoase în lume; insistenţa oamenilor din sat care, dornici de spectacol, îl sîcîie să lupte cu Sfîntul Gheorghe (nici acesta mai entuziasmat de idee) i se pare o intruziune nepermisă în viaţa lui personală; în cele din urmă, acceptă provocarea şi, împreună cu tovarăşul lui de suferinţă în contextul acesta de presiune constantă, performează un simulacru de confruntare menit să mulţumească pe toată lumea; răsplata pentru maleabilitatea lui este banchetul final, unde nu numai că îşi face intrarea în societate ("puţină popularitate nu strică" se gîndeşte el în prealabil), dar devine vedeta serii, îmbătată de succes şi de bucuria că a dobîndit doi prieteni de nădejde: Sf. Gheorghe şi Băiatul (expertul în "dihăniile de prin cărţi" şi mijlocitorul dragonului în relaţiile acestuia cu oamenii).[65]

Tot o bestie inteligentă, dar deloc blajină, este Snark-ul lui Lewis Carroll[66], spre deosebire de "frumoaznicul" Bandersnatch (ce are "fălci de spaimă" "clănţănind sălbatic"), ori de altă arătare de toată spaima, Jabberwock (acesta înzestrat cu "fălci care muşcă", "gheare ce-nşfacă", "ochi de pară"), Snark-ul este un monstru bizar, care de-monstrează (= semnalează şi semnifică) numai *in absentia*; cine are iluzia că a dat de el se alege cu o imitaţie (un Boojum) care îl pedepseşte aneantizîndu-l (îl face să se topească instantaneu şi fără urmă, ca şi cum materia ar întîlni antimateria). Contrar convingerii dobîndite în timp de către fiinţa umană cum că şi un lucru absent, ireal, supranatural poate fi "capturat" prin intermediul limbajului, descrierea Snark-ului este o iluzorie priză la ceea ce va fi fiind el "în realitate"[67]. În ciuda

precizării "celor cinci neîndoielnice semne" prin care poate fi recunoscut Snark-ul "garantat original", el este cu desăvîrşire nu numai insesizabil, ci de-a dreptul inimaginabil; povestea lui e de groază şi mister pentru că se ştie că Snark-ul există, dar se menţine, obstinat şi perfid, într-o zonă care nu poate fi atinsă nici măcar în gînd; mirajul acesta oximoronic (pentru că e o *idee* care nu se poate reprezenta, dar care tocmai de aceea provoacă şi fascinează) e dătător de vertij pentru că mintea umană nu poate cuprinde ceva care scapă noimei introduse de binomul logic *existent-nonexistent*. Snark-ul face parte din aceeaşi familie a entităţilor ficţionale imposibile ca şi Aleph-ul lui Borges – "un obiect mistic, despre care nu se poate vorbi în mod corespunzător şi nu se poate păstra tăcerea; el aparţine clasei infinite de obiecte ultrameinongiene, care nu numai că nu există în nici un sens curent al verbului 'a exista', dar nici nu pot fi descrise în mod adecvat în nici o limbă imaginabilă"[68].

Rasele superioare ale Feeriei au de obicei aparenţă (cvasi)umană şi în figurarea lor desigur că un rol important îl are contextul cultural mai larg: "În rîndul fiecărei naţiuni, se pare că tradiţia populară creează două clase de fiinţe supranaturale: una idealizează, iar cealaltă ridiculizează sau caricaturizează tipul naţional."[69] Prima clasă este mai uniform reprezentată în diferite spaţii geografic-culturale, indiferent dacă numele atribuit este *Sidhe, Elves, Fairies, fées, fate, zîne* ş.a.m.d.; ea cuprinde, de regulă, fiinţe cu o înfăţişare deosebit de armonioasă, nobile, rafinate, pline de compasiune şi blîndeţe, dotate cu excepţionale însuşiri artistice – precum *the Elves*, eroii desăvîrşiţi ai lui Tolkien, figuri apolinice (de altfel, apariţia lor este însoţită mereu de lumină); uneori, frumuseţea este singura trăsătură perceptibilă a unei amăgiri: frumoasa fără corp care îl farmecă pe Miron este o "arătare fermecată', o "duioasă arătare", "un mîndru chip de zînă", dar este imaterială – "umbră-i ca din soare"[70]. Cea de-a doua clasă este mai specifică, întrucît, potrivit unei opinii cvasi-generale (exprimate sau nu), s-ar părea că defectele/viciile au o repartiţie particulară pe etnii, în funcţie de anumite coordonate variabile; dacă e adevărat sau nu este mai greu (ori incomod) de spus; cert este că există făpturi supranaturale diminutive, mai departe de perfecţiune decît membrii primei clase, care au trăsături fizice, emoţionale, temperamentale şi de caracter asemănătoare cu ale oamenilor; ascendentul lor asupra acestora din urmă este însă considerabil şi este dat de o ştiinţă superioară în privinţa lucrurilor sacre; faptul că aşa-numiţii *tomte* sau *nisse* din spaţiul scandinav sînt cam neciopliţi, dar se pricep la

agricultură, poate fi o simplă întîmplare, ca şi faptul că irlandezii *leprecaun* şi *cluricaune* beau de sting, trag tabac pe nas, cîntă cîntece deocheate şi stau pe comoară jurînd că n-au de nici unele, iar italienii *folletti* aleargă după fuste. Aceste *alte* rase sînt asociate cu: *a)* diferite forme de relief sau cu alte elemente naturale: piticii/gnomii/gob(e)linii locuiesc în măruntaiele pămîntului, de unde extrag aur şi metale preţioase; sirenele, rusalcele/ştimele şi naiadele stăpînesc mările, lacurile şi apele curgătoare; silfidele sînt făpturi ale aerului; *b)* una din atitudinile polare faţă de divinitatea supremă: îngerii, heruvimii, serafimii – pe de o parte; dracii, demonii, efriţii, în general spiritele întunecate – pe de altă parte.

Basmul popular traversează o perioadă de cîteva secole în care exprimă o atitudine ambiguă faţă de fiinţele supranaturale. Zînele/spiritele (bune sau rele) de provenienţă păgînă sînt în continuare frecventate şi cultivate cu un ataşament deseori deghizat în toleranţă, în vreme ce figurile mitologice polarizate din perspectivă creştină, care sînt adoptate pe parcurs, sînt neclintit şi neechivoc valorizate: orice înţelegere cu o entitate din sfera malefică este pe veci compromiţătoare şi are ca rezultat logic damnarea; aceasta indiferent dacă este vorba despre o alegere în deplină cunoştinţă de cauză, sau despre o rătăcire provocată de o viclenie/înşelăciune. Atracţia pentru "frumuseţea diavolului" este, în această ordine de idei, deviantă, aberantă. Mai tîrziu, optica se schimbă; sensibilitatea modernă nu mai reacţionează tot atît de tranşant la nici una dintre dilemele existenţiale, deoarece trăieşte într-un orizont al nesiguranţei, al nehotărîrii, al interferenţei registrelor calitative altădată precis delimitate. Romantismul reformează magistral imaginea demonului, conferindu-i o aură tragică şi carismatică. Basmul asimilează cu promptitudine această sugestie, pentru îşi poate extinde şi diversifica jocul cu personaje, întîmplări şi situaţii paradoxale; în plus, vechea atracţie a omului faţă de ocult, faţă de misterul păgîn, poate ieşi acum la lumină, nemaitrebuind să fie reprimată, de vreme ce ea capătă justificare (semi-)oficială. Zburătorul, zmeul, Lucifer, strigoiul, *the werewolf* devin motive predilecte în basmele moderne, repunînd în discuţie, dintr-o nouă perspectivă, problema raportului dintre bine şi rău, dintre drept şi nedrept. *Diferenţa* devine mai subtilă, mai discretă, mai difuză – mai greu, dar mai pasionant de descoperit; şi, dacă nu, rămîne frumuseţea dramatică a încercării în sine.

2. BASM(E) ŞI AUTOR(I)
ÎNFIINŢAREA "LUMILOR SECUNDE"

Funcţia compensatorie a miraculosului nu este contestată de nimeni, după cum nu se tăgăduieşte nici faptul că această consolare pe care el o furnizează se transmite indirect: "Basmul este expresia *poetică* [s.n.] a încrederii că sîntem în siguranţă într-o lume care nu este lipsită de noimă."[71] Lumea are un sens dacă este ordonată, dacă toate sînt la locul lor; prin sistematizare, spaţiul devine familiar; regulile "casei" acţionează fără greş: indiferent de grozăviile care se pot întîmpla (şi, de regulă, se întîmplă) în poveste, sfîrşitul se cunoaşte dinainte; tensiunea emoţională este astfel anulată şi receptorul se poate concentra asupra mesajului implicit, codificat transparent, la vedere, într-o naraţiune cu desfăşurare catastrofică. Povestirea este abstractă; basmul popular nu este despre nişte personaje (nu construieşte un univers ficţional), nu este despre povestitor (acesta e doar o voce impersonală şi detaşată), nu este despre ascultător (care rămîne pasiv, neparticipativ la articularea substanţială a basmului), ci este despre oameni – despre toţi oamenii, în general, despre nici unul în special; el este un prototip, are relevanţă colectivă, nu individuală.

Basmul de autor – pentru care în lumea anglo-saxonă se foloseşte cu precădere termenul *fantasy* – părăseşte spaţiul omogen şi armonic al miraculosului pur, iese din generalitate şi plonjează într-o zonă puternic impregnată de mărci ale personalităţii, în universul im-/greu previzibil al imaginaţiei unui individ. În primul rînd, basmul ajunge să vorbească despre cel care îl emite; lumea ficţională este produsul autorului, creat după chipul şi asemănarea acestuia, este chiar autorul (butada celebră a lui Flaubert exprimă un adevăr evident, incontestabil). Referentul se creează *în* şi *prin* text, în acelaşi timp cu autorul (care se relevă ca demiurg numai creînd o lume, pe care o construieşte graţie fanteziei unite cu reflecţiunea, pe ruinele lumii obişnuite, după ce o va fi *descompus* pe aceasta[72]). Ficţiunea este o lume posibilă cu caracter de unicitate, care *nu* este o parte a realităţii[73]; ea cuprinde şi construieşte un mit personal. Aşadar, în pofida punctelor comune în baza cărora putem tenta o schiţă de profil general, este o simplificare extremă (aproape grosieră) să vorbim despre *basm modern*, la singular; pluralul ar fi mai potrivit, pentru că este mai exact. Fiecare autor se proiectează în text (sigur, nu la modul mimetic); în acelaşi timp, negreşit textul se adresează cuiva, aşadar şi receptorul se simte implicat în

comunicare. Dată fiind această modificare sensibilă de viziune, ar fi util, credem, să ne oprim puţin asupra activităţii pe care J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams (membri ai grupului literar *the Inklings*) o califică drept *mythopoeic* şi care se bazează în mod hotărîtor pe reacţia (virtuală) a cititorului; dacă cititorul nu crede în universul ficţional, atunci acesta nu există pentru el, aşa după cum şi autorul îi este indiferent; comunicarea este ratată, nu neapărat pentru că mesajul nu este important, sau pentru că autorul şi/sau textul nu merită atenţie, ci, pur şi simplu, pentru că cititorul şi autorul (cu fantasmele lui) "nu pot conlocui armonios în aceeaşi lume a inconştientului."[74] Ideea că receptorul trebuie atras în comunicare, informat "despre ce este vorba", expus la o tentativă onestă (= mărturisită) de seducţie şi apoi lăsat să decidă ce este mai confortabil pentru el este interesantă şi promiţătoare.

În eseul **On Fairy Stories**, J.R.R. Tolkien îşi expune teoria privitoare la ceea ce el numeşte *sub-creation* (sub-creaţie, creaţie secundă); deosebit de "Lumea Prim(ar)ă" (= opera Creatorului divin; se evită conştient denominaţia "lume reală"), artistul creează o altă lume, o "Lume Secund(ar)ă" (tot *reală*), cu legi proprii; coerenţa acestei lumi, consecvenţa cu care ea se supune ordinii care-i este (pe care şi-a stabilit-o drept) specifică condiţionează credinţa în existenţa ei – este vorba nu despre credinţa că un anume fapt există sau poate apărea în lumea primară, ci despre o "credinţă de tip literar" (*literary belief*), acceptarea aserţiunii că un lucru există/se întîmplă cu adevărat în lumea secundară; nu este vorba atît, scrie Tolkien, de ceea ce Coleridge numeşte "suspendare voită a neîncrederii" (formulă condescendentă, care face apel la conceptul de adevăr din perspectiva lumii primare), cît despre o "credinţă secundară" (*Secondary Belief*): "crezi în acea lume – te afli în interiorul ei. În clipa în care nu mai crezi, vraja se destramă; magia – sau mai degrabă arta – a dat greş. Te afli din nou afară, în Lumea Primară, privind din exterior la jalnicul rebut de Lume Secundară."[75] Încrederea care se cere nu este un act al voinţei, ci o convingere profundă, nici o clipă şovăielnică, născută odată cu actul de afidaţie al celui care înfăţişează o lume în realitatea căreia *el* crede în primul rînd. Crearea de (noi) lumi impune exercitarea unei "măiestrii fermecate" (*elvish craft*), mai presus de simpla îndemînare meşteşugărească. Basmul/*fantasy* este manifestarea unui proces de întemeiere de o calitate supremă, care se numeşte Vrajă (*Enchantment*) şi care, spre deosebire de Magia văzută ca practică decăzută, degradată, este o artă – prin

impulsul care o generează, ca şi prin ţelul pe care îl urmăreşte: "Vraja dă naştere unei Lumi Secundare, unde artistul şi spectatorul au deopotrivă acces, spre desfătarea lor – atîta vreme cît ei se află înăuntru [...]. Magia săvîrşeşte (sau, cel puţin, aşa pretinde) o schimbare în Lumea Primară. Indiferent dacă este practicată de fiinţe supranaturale sau de muritori, ea nu este artă, ci tehnică; motorul ei este dorinţa de a dobîndi *puterea* în această lume, de a domina lucrurile şi voinţele."[76] În această viziune, însăşi *facerea* basmului ţine de tărîmul miracolului.

Acceptarea lumii ficţionale de către cititor este condiţionată de: 1) încrederea totală a cititorului în realitatea (secundă) a lumii respective: "nu numai că autorul îi cere cititorului model să colaboreze în baza competenţei lui despre lumea reală, nu numai că îi presupune această competenţă atunci cînd n-o are, nu numai că îi cere să se prefacă a cunoaşte lucrurile, dar îl determină pînă şi să creadă că ar trebui să se prefacă a cunoaşte nişte lucruri care însă în lumea reală nu există"[77]; 2) sentimentul că lumea aceea are importanţă/relevanţă pentru el. Pentru a convinge un cititor (devenit sceptic prin practica lecturii textelor realiste) că Lumea lui Secundară este adevărată, autorul de basm/*fantasy* recurge la mijloacele folosite de specia literară rivală; deprins să i se aducă *dovezi* că întîmplările prezentate sînt reale, cititorul caută în text detalii de viaţă cotidiană; identificarea acestor semne, recunoaşterea lor echivalează cu un test de veridicitate. "În cea mai bună tradiţie realistă, autorul de basm modern furnizează atîtea detalii, încît faptele prezentate par să se petreacă într-o lume reală."[78] Deşi în aparenţă regulile jocului sînt păstrate, înfiinţarea Feeriei în acest mod este o folosire subversivă a metodelor realiste, pentru că ambiţia autorului nu este să copieze (imperfect) Lumea Primară (care este perfectă, ca şi creatorul ei), ci să producă un univers derivat, dar autonom şi autotelic; potrivit lui Breitinger, autorul nu mai imită lumea actuală, ci infinitatea de lumi posibile, el converteşte *posibilii* în *existenţe* ficţionale, iar lumile imaginare, prin această *transformare breitingeriană*, "intră în universul lumilor existente, alături de lumea realităţii"[79]. "Compromisul eleveţian"[80] pare însă inacceptabil altor poeticieni, pentru care ficţionalitatea depăşeşte limitele teoriei leibniziene, fiind (mult) mai mult decît *imitaţie* – a unor lumi posibile preexistente (cum este de părere Breitinger) sau a unor domenii ascunse, necunoscute, dar foarte materiale, ale lumii actuale (cum afirmă Bodmer). Şi, începînd cu romanticii, creaţia poetică nu descoperă teritorii rămase secrete, ci creează un univers imaginar. Lumea

ficţională reuşeşte să creeze iluzia de realitate prin modalităţi acceptate, validate printr-un consens tacit, dar ea se afirmă ca realitate diferită de aceea empirică, de zi cu zi. Ca urmare, iluzia de realitate este/trebuie modelată, oricît de paradoxal ar părea, în orizontul *diferenţei*. Pe de altă parte, se acordă atenţie sporită – de fapt, precumpănitoare – celeilalte iluzii: iluzia relevanţei. Este evident pentru autorul de *fantasy* că aici este miza hotărîtoare. Pentru a deveni importantă în ordinea personală de priorităţi a cititorului, pentru a izbuti să-l convingă pe acesta că ea răspunde unor nevoi vitale din fiinţa lui, ficţiunea apelează la coduri care orientează receptarea către dimensiuni (con)sacr(at)e, situînd-o pe o lungime de undă care poate percepe vibraţii transcendente. Ritualul constituie, de aceea, o componentă esenţială a basmului, la nivelul poveştii şi/sau la nivelul povestirii, ca o cale de recuperare a intimităţii cu sacrul. Basmele reiterează o anume cruzime – uneori chiar violenţă – de diferite tipuri, care trădează persistenţa unor temeri ancestrale devenite obsesive; figurarea groazei este o încercare curajoasă de a-i ţine piept, este un mijloc de a o stăpîni, de a o manipula; prin intermediul fanteziei, teroarea este transformată într-un joc tematic, destinat să exorcizeze *toate* trăirile negative şi, în cursul acestui proces, ea începe să dezvolte o ciudată putere de fascinaţie; povestea lui Max care, supărat pe toţi cei de-acasă, pleacă într-o călătorie hazardată către Ţinutul Lighioanelor Neîmblînzite, este exemplară (şi în această privinţă: *catharsis*-ul înseamnă pentru Max anularea temerilor şi a mîniei, deopotrivă, şi se realizează prin experimentarea cu voluptate a "senzaţiilor tari"; autorul cărţii revine metatextual asupra poveştii sale şi precizează: "Max se distrează, dar nu jucîndu-se de-a v-aţi ascunselea cu Sigmund Freud. El este peste măsură de încîntat să vadă cum vieţuitoarele acelea fioroase i se supun, din toată inima, *lui* – monarhul miniatural şi agresiv; astfel i se împlineşte visul cel mai sălbatic. [...] Nicicînd nu a petrecut el mai bine decît acum, cînd controlează situaţia cu vioiciune şi aplomb."[81] Scenele de cruzime şi de violenţă, care prezintă (adesea foarte amănunţit) suferinţă (fizică şi morală) şi moarte, nu mai corespund grozăviilor abstracte din basmul popular, care sînt compensate din plin de eucatastrofa finală şi care, oricum, se întîmplă într-un spaţiu contemplat din afară; episoadele atroce sînt integrate în schema unui ceremonial care transformă suferinţa în sacrificiu, sublimînd-o şi dîndu-i valoare redemptorie – o lecţie de viaţă mai aplicată, pentru un receptor mai ancorat în real.

Diferenţa calitativă dintre Lumea Primară (a tuturor) şi Lumea Secundară (creată de un anume autor) este întotdeauna marcată[82], indiferent care dintre următoarele tipuri[83] de raporturi spaţiale între cele două tărîmuri este ilustrat:

1) Autorul construieşte un duplicat al Lumii Primare, în care introduce elemente aparţinînd unei Lumi Secundare implicite; într-un context familiar apar obiecte ciudate şi creaturi imposibile – precum Globul care străluceşte ademenitor în Zona din **Picnic la marginea drumului** de fraţii Strugaţki (sursa de inspiraţie a filmului **Stalker / Călăuza** de Andrei Tarkovski), E.T. din filmul omonim al lui Steven Spielberg sau unicornul "rătăcit" de Alan Garner în Manchester (**Elidor**).

2) Autorul prezintă în întregimea ei o Lume Secundară perfect distinctă de Lumea Primară, dar care păstrează anumite legături (secrete) cu aceasta; ficţiunea este, în fapt, principala conexiune dintre lumile respective, fiind ea însăşi o Lume Secundară (copie a Lumii Primare), ceea ce înseamnă că universul înfiinţat – prin ea – în interiorul ei este o Lume Terţiară[84]; Lumea Terţiară se află la o distanţă (spaţială şi/sau temporală) variabilă faţă de Lumea Primară: ea este plasată într-o regiune oarecare (mai mult sau mai puţin precis indicată) de pe faţa/din adîncul pămîntului (precum Lilliput şi celelalte ţări descoperite de Gulliver; strania lume subacvatică în care se pomeneşte Tom din **The Water Babies**, de Charles Kingsley), pe altă planetă (v. **Forbidden Planet**, filmul din 1956 al americanului Fred M. Wilcox, ecranizare în cheie SF a **Furtunii** lui Shakespeare), în prezent, trecut, sau viitor, ori în altă dimensiune a universului constituit din lumi multiple (v. spaţiile explorate de Alice; lumea goblinilor din **Outside Over There** de Maurice Sendak şi din filmul **Labyrinth** al lui Jim Henson; Narnia descoperită de eroii lui C.S. Lewis; Fantázia din **Povestea fără sfîrşit**). În spaţiul poveştii, se călătoreşte dintr-o lume în alta trecînd anumite praguri aşezate strategic; transportul se face prin simplă păşire sau prin intermediul unor dispozitive: *a)* "tehnice"/instrumentale – formule şi obiecte magice (uşi/porţi cu cifru; inele, baghete etc.), instalaţii sofisticate (maşina timpului, de exemplu); *b)* simbolice (visul). "Cetatea din lună" întrezărită – în vis, ca împărăţie a umbrelor – de Făt-Frumos din lacrimă este pe larg descrisă (deşi dintr-o perspectivă sensibil diferită) în **Sărmanul Dionis** ca spaţiu paradisiac în care locuiesc pentru o vreme Dan şi Maria, un spaţiu în care ei ajung printr-o vrajă complexă, la care concură iubirea lor ideală, farmecul nopţii vibrînd în lumina lunii şi puterea magică a mantiei ("neagră şi strălucită"); drumul

către doma selenară străbătut de spectrele luminoase este o taină care se dezvăluie numai privirii *interioare* a lui Făt-Frumos.

3) Lumea Secundară este propusă ca univers autonom, care nu are nici o legătură (vizibilă) cu Lumea Primară; nu există nici un mesager/călător/visător care să conecteze cele două lumi. Aşa este ţinutul numit de Tolkien *Middle-earth*; cu toată informaţia (istorică şi geografică) exhaustivă pusă la dispoziţie cu maximă solicitudine, este imposibil de determinat localizarea acestui spaţiu în raport cu "lumea reală". Bogăţia de date şi de documente-anexă (caracterizate prin rigoare şi precizie extremă) este o strategie (inteligentă şi eficientă) de a dobîndi *plauzibilitate* în loc de realism.

Un pas hotărîtor în cunoaşterea oricărui fenomen este identificarea lui; numele ajută la sortarea lui, îl raportează (inclusiv sau exclusiv, ca aberaţie) la o clasă de obiecte (cu proprietăţi) deja cunoscute, ori, în situaţii speciale, exprimă chiar esenţa fenomenului în cauză. Toponimele sînt semne lingvistice cu un înalt grad de motivare; denumirea unui ţinut informează, în genere, despre (unele dintre) principalele lui caracteristici. Numele date diverselor Lumi Secundare sînt de multe ori compuse pe baza unui termen care le defineşte statutul de spaţiu autonom (semnalizînd diferenţa şi avertizînd că surprizele nu sînt excluse). *Slumberland* e lumea explorată în somn de micul Nemo, *Neverland* este insula utopică a lui Peter Pan, unde nimeni, niciodată, nu părăseşte vîrsta edenică a copilăriei, *Wonderland* e un loc unde se întîmplă numai minuni; procedeul acesta este foarte frecvent folosit, nu numai în ficţiune, şi serveşte uneori la "parazitarea" unei Lumi Secundare; aventurile prin care trece Alice în cărţile lui Lewis Carroll devin pretext şi punct de inserţie în cele mai variate domenii pentru discursuri literare sau ştiinţifice, serioase ori parodice, interesante, stimabile sau rizibile, cu titluri pomenind de *Elephantland, Jungleland, La-La Land, Blufferland, Puzzle-/Number-/Micro/ Quantumland,* chiar şi de *Genderland*. Disney îşi încearcă mîna cu **Alice in Cartoonland** (serial mixt – desene animate şi scene filmate cu actori, 1923-1926) înainte de a lansa **Alice in Wonderland** (1951 – film în care este comprimat materialul narativ din ambele cărţi ale lui Carroll) şi pastişa **Donald in Mathmagicland** (1959 – film în care Donald are păr lung şi blond şi poartă o rochie cu şorţuleţ); de aici, n-a fost decît un pas pînă la *Disneyland* şi *Disney World*, faimoasele parcuri de distracţie americane. Maurice Sendak insistă şăgalnic pe coarda aceasta, vorbind despre *Kiddiebookland* (lumea cărţilor ilustrate

pentru copii), "vecină cu *Neverneverville* şi *Peterpanburg.*"[85]

Numele unei Lumi Secundare poate să aibă valenţe metaforice sau simbolice; Rashid Khalifa, povestitorul profesionist din **Haroun and the Sea of Stories** de Salman Rushdie, locuieşte împreună cu fiul său în ţara numită *Alifbay* ("ABC") şi se străduieşte din răsputeri să salveze regatul *Kahani* ("Poveste"), care este ameninţat cu dispariţia – ca şi *Fantázia,* pe care Nimicul e gata-gata s-o înghită în **Povestea fără sfîrşit.** Alte nume de ţări imaginare sînt (mai) opace: *Middle-earth* nu comunică despre ţinutul pe care-l denumeşte decît că se leagă cumva de ideea de mijloc, de centru, precum şi de conceptul de echilibru, de cumpănire. *Narnia* este cu totul abscons(ă) în mod deliberat – viziunea neoplatonică a lui C.S. Lewis exclude posibilitatea ca povestea acestei lumi să fie citită "dinspre" Lumea Primară; în finalul ciclului, Peter, Lucy şi Edmund află că Narnia pe care o cunosc ei "este doar o umbră, o copie a adevăratei Narnia care există dintotdeauna, întru veşnicie"; fiecare copie a ţărilor adevărate (Narnia, Anglia ş.a.m.d.), fiecare dintre nenumăratele Shadowlands "are un început şi un sfîrşit".[86] Şi toponimul *Oz* este complet abstract şi arbitrar, iar informaţia paratextuală că a fost inspirat de vederea, pe cotorul unui dicţionar, a indicaţiei că volumul respectiv este al doilea şi cuprinde cuvintele de la O la Z nu are nici o relevanţă – decît în sensul că este/poate fi un argument în ce priveşte non-intenţionalitatea semantică a numelui în discuţie.

Destinate să dea iluzia de realitate şi senzaţia de relevanţă, Lumile Secundare nu transmit obligatoriu şi întotdeauna sentimentul de securitate, mai ales atunci cînd substanţa lor este visul. De altfel, Tolkien nici nu recunoaşte drept Lume Secundară un univers ficţional înfiinţat prin intermediul unui proces oniric, pentru că un astfel de "mecanism" de creaţie ar slăbi şansele acelei lumi de a fi considerată adevărată, expunînd-o obiecţiei că ar fi doar o iluzie. Ţinta precisă a observaţiei lui Tolkien o constituie cărţile lui Carroll, care – consideră el – nu reprezintă specia *fantasy*; folosirea visului nu numai ca tehnică de încadrare a povestirii, ci şi ca element structural şi de legătură în interiorul acesteia, precum şi natura satirică a miracolelor prezentate ar compromite foarte serios capacitatea de persuasiune pe care se presupune că trebuie s-o aibă, s-o cultive şi s-o folosească o Lume Secundară. Ceea ce Tolkien pare să treacă prea uşor cu vederea este faptul că visul, asemenea fanteziei, nu este neadevărat, chiar dacă are o consistenţă diferită în comparaţie cu lumea "reală"; principiile operaţionale în această lume nu sînt

nişte legi absolute, ci nişte reguli stabilite prin consens şi consacrate prin uz/– "Lumea cum o vedem nu există decît în crierul nostru [...]. Care este criteriul realităţii? [...] Nu avem criteriu... Nu ştim dacă ştim ceva... O credem fiindc-o cred şi alţii, pentru că e o normă predomnitoare, şi asta nu fiindcă lumea ar fi cum ne-o închipuim, ci pentru că om cu om samănă mai mult sau mai puţin."[87] Cea de-a doua aventură a lui Alice se încheie cu sugestia sîcîitoare (accentuată de poemul paratextual care urmează) că nivelul de "realitate" la care se întoarce Alice prin trezire este, de fapt, un alt prag oniric: "Este oare viaţa altceva decît un vis?". În aceste condiţii – avînd în vedere şi absenţa vreunei obiecţii îndreptate asupra satirei din **Gulliver's Travels**, carte căreia Tolkien nu-i retrage calitatea de *fantasy* – am avea temei să afirmăm că Tolkien este nedrept cu ficţiunea lui Carroll şi că inflexibilitatea lui este semnul unei idiosincrasii (la care, de altfel, are tot dreptul).

Pentru Carroll, ca şi pentru atîţia artişti care l-au precedat, visul în sine nu are un caracter disruptiv şi nici fragmentar; este unitar, consecvent şi are o coeziune interioară care face din el un microcosm; "De multe ori visăm fără să bănuim cîtuşi de puţin că [visul] nu e realitate. 'Somnul are lumea lui aparte' şi deseori aceasta e la fel de însufleţită precum cealaltă [= reală]."[88] Nu visul creează breşe într-un sistem coerent, ci subiectul visător se mişcă dezordonat, brusc şi fără noimă de la un vis la altul, cutreieră la întîmplare un spaţiu perfect orînduit; "dezordinea" este doar o impresie, un viciu de perspectivă: rezultă din succesiunea rapidă a unor imagini distonante sau este "traducerea" senzaţiei de înstrăinare la vederea unui peisaj care ignoră canoanele cunoscute (şi devenite o a doua natură). Visele lui Alice sînt incomode pentru că ele ignoră (şi par astfel să submineze) regulile obişnuite; însă de fiecare dată eroina acceptă în cele din urmă noua perspectivă şi, departe de a fi traumatizată (deşi nimic şi nimeni, cu atît mai puţin autorul, nu o menajează), ea se-arată foarte interesată de eventuala ivire a unei alte oportunităţi de explorare. Impresionabilă ea se dovedeşte în puţine ocazii, dar receptivă este, fără nici o îndoială; în mod semnificativ, dacă prima ei aventură este urmarea unei întîmplări care o intrigă şi care o atrage într-o lume de ciudăţenii, pe cea de-a doua *ea* o iniţiază, după o elaborată uvertură meditativă, într-un context marcat simbolic. Cadrele cu/în care se deschid cele două poveşti dezvoltă o relaţie de corespondenţă între ele, oferind două feţe contrastante ale aceleiaşi Lumi Secundare din care pleacă Alice în cîte o Lume Terţiară, iar Lumile Terţiare sînt

şi ele destul de asemănătoare în principiul de structurare şi de funcţionare ("există temeiuri pentru a presupune că Ţara Minunilor şi Ţinutul din Oglindă constituie una şi aceeaşi lume"[89]). Un prim lucru straniu în privinţa acestor Lumi Terţiare este absenţa numelor:

1) Toponimele lipsesc cu desăvîrşire; ambele spaţii pe care le vizitează Alice sînt anonime; *Wonderland* exprimă mai degrabă o atitudine subiectivă, actualizează reacţia eroinei la evenimentele care se petrec în cîmpul ei de observaţie, iar teritoriul străbătut în timpul celei de-a doua aventuri este evocat la modul neutru, alb: "aici, în Oglindă". Toate locurile străbătute sînt impersonale; indicate numai la modul general, vag, ele nu sînt niciodată descrise (cu excepţia peisajului caroiat ce închipuie o uriaşă tablă de şah).

2) Referinţa la creaturile pe care le întîlneşte Alice se face tot numai generic (Iepurele, Omida, Bursucelul, Şoarecele, Leul, Unicornul; Pălărierul, Regina Albă/Roşie, Regele Alb/Roşu, Cavalerul Alb/Roşu) sau, pe lîngă termenul categorial, se apelează la o determinare menită în aparenţă să indice diferenţa specifică, dar atît de grotescă, încît efectul este de înstrăinare totală (Falsa Broască Ţestoasă, Mesagerul cu Atitudini Anglo-Saxone); unele denominaţii par a fi nume proprii, dar de fapt sînt substantive comune cu o grafie insolită (Haigha şi Hatta sînt *Hare*/Iepure şi *Hatter*/Pălărier), ocazionează un calambur (Bill) sau, după cum spune ritos unul dintre personaje, într-un fel sau altul, "exprimă forma" referentului (Humpty Dumpty, Tweedledum, Tweedledee); singurele nume proprii din cele două texte se referă la făpturi din Lumea Secundară (= nivelul de pornire în aventură) – protagonista, Alice, şi pisica ei, Dinah. Wonderland şi Ţinutul din Oglindă se prezintă ca spaţii lipsite de substanţă şi de sens; drumurile nu duc nicăieri, indiciile nu sînt de nici un folos (ba chiar accentuează rătăcirea), itinerariul urmat de Alice pare aberant; logica tuturor mişcărilor este mult timp impenetrabilă – cînd, în sfîrşit, se dezvăluie, ea se dovedeşte aridă şi sterilă. Dar coerenţa acestor lumi, aşa bizară cum este, nu mai apare în celelalte universuri ficţionale carrolliene: peisajul din **Sylvie and Bruno** este (după cum spune şi autorul în prefaţă) foarte aproape de ceea ce se înţelege prin haos, iar întinderea de apă cutreierată de amatorii de Snark este amorfă, lipsită de orice fel de repere – de altminteri, harta care o înfăţişează este "un vid absolut şi perfect", pe care nu sînt marcate nici meridiane, nici paralele; echipajul e foarte mulţumit de o asemenea hartă "ce toţi o-nţeleg imediat", căci "La ce-i bun Mercator, cu Poli Norzi şi

Tropice/Ecvatorul şi Zone şi Meridiane?/[...]/Toate sînt semne căznite şi vane"[90]; corabia navighează fără nici o noimă, în toate direcţiile (se încurcă "bompresul şi cîrma din spate"), dar Pristavul-căpitan nu se îngrijorează, ci le explică liniştit tuturor că aşa "se-ntîmplă pe la tropice, prin clime ciudate,/Cînd vasul, să zicem, e puţin 'şmerchinit'"[91].

/ Lipsa determinărilor spaţiale şi temporale lasă loc unor jocuri elaborate cu Spaţiul şi Timpul, văzute ca nişte personaje capricioase, uşor dispensabile şi, prin urmare, deseori ignorate: Iepurele de Martie îşi cufundă ceasul în ceai – oricum, este mereu ora şase (ceea ce relativizează la modul absurd replica lui obsesivă de la începutul poveştii, cum că ar fi în întîrziere); Regina Roşie o lămureşte pe Alice că în Oglindă, iarna, nopţile sînt puse laolaltă, cîte două, trei, chiar şi cinci, "pentru ca să fie mai cald"; tot ea îi spune că trebuie să alerge din răsputeri pentru a putea rămîne în acelaşi loc, iar dacă vrea să ajungă în altă parte ar fi bine să alerge de două ori mai repede. Pe lîngă toate aceste ciudăţenii "de sistem", Alice mai e şi martoră la/victimă (perplexă) a tot felul de modificări de formă, de mărime, de identitate (nu o dată, ea nu ştie/nu e sigură *cine* este, nu-şi aminteşte nici măcar numele – decît că "începe cu *L*"); în acest context versatil, mereu schimbător, Alice exclamă: "Toate curg pe-aici!". Povestirea însăşi – o înşiruire de episoade disparate, a căror unică legătură este prezenţa eroinei/– urmează consecvent acest tipar al discontinuităţii, făcînd din "dezlînare" un principiu structural; Alice nu este numai factor de coeziune diegetică, ci şi element ordonator dintr-o perspectivă estetică şi afectivă – cele două tărîmuri pline de aberaţii morfologice pot fi interpretate ca "sublimare umoristică a felului în care Carroll vede viaţa fără Alice."[92]/ Universul ficţional carrollian este mai puţin exotic decît Middle-earth, de pildă; puţine creaturi care îl populează sînt monştri în sensul tradiţional: Unicornul, Grifonul, terifiantul Jabberwock. Cu toate acestea, sub-creaţia lui Tolkien este o lume stabilă, familiară, reconfortantă, în timp ce lumile onirice explorate de Alice sînt tulburătoare, neliniştitoare, angoasante, cu atît mai mult cu cît ele nu pot fi trecute cu vederea, ca simple năluciri iraţionale (cum obiectează – ori poate că vrea să spere – Tolkien); pe de o parte, ele sînt organizate riguros (de către "un maestru al logicii, pentru care demenţa are o metodă bine pusă la punct"[93]) în sistemul nonsensului, care este o formă extremă de raţionament – "departe de a fi 'liber' sau fără formă, [nonsensul] este varianta de fantezie cea mai sistematică şi mai rigid controlată"[94]; pe de altă parte, visul nu se risipeşte odată cu

revenirea lui Alice la punctul de plecare; dimpotrivă, el este validat ca realitate în momentul în care devine obiectul visării altei persoane – după ce contemplă apusul de soare în singurătate, sora lui Alice se cufundă cu încîntare în reverie, "crezînd şi ea, pe jumătate, în Ţara Minunilor" şi ţinînd cu străşnicie ochii închişi; altfel, ştie că totul ar pieri şi ea ar trebui să se întoarcă la "realitatea searbădă". Iar aventura în Oglindă se încheie cu o întrebare a cărei ambiguitate este potenţată de situarea ei la un nivel textual fulgerător insolitat: "*Voi* cine credeţi că a visat?"; dilema transferată cititorului se revarsă astfel din poveste în spaţiul povestirii şi mai departe, depăşind competenţa/puterea comprehensivă umană atunci cînd se sugerează că *viaţa* toată nu-i decît un vis.

Dacă basmul popular operează cu certitudinea unei dihotomii clare (şi înţelept asumate) a universului, basmul/*fantasy* fiinţează într-un orizont al incertitudinii, al fluctuaţiilor necontenite, al tensiunii permanentizate; echilibrul senin şi formalizat al binomului stabil *Lumea Aceasta – Tărîmul Celălalt* este dizolvat, fiind înlocuit de modelul şovăitor al unei proiecţii fantomatice: Lumea Primară devine punctul de iradiere al unui şir nesfîrşit de lumi între care se nasc şi pier, în degringoladă, raporturi stranii şi contradictorii. Supranaturalul nu mai încape în scheme şi în structuri, ci se revarsă/pătrunde/se insinuează în lumea naturală şi o "corupe", îi schimbă semnul (şi sensul) fără veste; conştiinţa că această invazie poate să se petreacă dintr-o clipă în alta (dacă nu cumva chiar se întîmplă deja) şi ignoranţa privitoare la ceea-ce-va-să-vină-*după* constituie motive de nepotolită angoasă; o ameninţare surdă, anonimă şi amorfă, pîndind de undeva, din tenebre (precum Snark-ul insesizabil şi feroce, vînatul-vînător amuzîndu-se sardonic pe seama celor ce vor să dea de el, să-l cunoască), face să pulseze în sufletul uman ceea ce Lovecraft numea *the lurking fear*, o teroare latentă şi chinuitoare, o maladie care roade pe tăcute, fără grabă şi fără scăpare.

NOTE:

[1] Tzvetan Todorov, **Introducere in literatura fantastică** [1968], Bucureşti, Ed. Univers, 1973, p. 60.

[2] Roger Caillois, **In inima fantasticului** [1965], Bucureşti, Ed. Meridiane, 1971, p. 22.

[3] V. Georges-Pierre Castex, **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**, Paris, J. Corti , 1962, p. 8.

[4] Roger Caillois, **Eseuri despre imaginaţie** [1964], Bucureşti, Ed. Univers, 1975, p. 175.
[5] V. Louis Vax, ***"L'art de faire peur"***, ***Critique,*** No.12/1959, pp. 934-942.
[6] V. Christine Brooke-Rose, **A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic** [1981], Cambridge University Press, 1986.
[7] V. W.R. Irwin, **The Game of the Impossible. A Rhetoric of Fantasy**, Urbana, University of Illinois Press, 1976.
[8] V. Jacques Finné, **La Littérature fantastique**, Univ. de Bruxelles, 1980.
[9] V. C.N. Manlove, **Modern Fantasy. Five Studies**, Cambridge University Press, 1975.
[10] V. Brian Attebery, **The Fantasy Tradition in American Literature from Irving to Le Guin**, Bloomington, Indiana U. P., 1980, p. 21.
[11] Eric Rabkin, **The Fantastic in Literature**, Princeton U. P., 1976, p. 197.
[12] Rosemary Jackson, **Fantasy. The Literature of Subversion**, London & New York, Methuen, 1981, p. 32.
[13] Id., *ibid.*, p. 19.
[14] Max Lüthi, **Once Upon a Time. On the Nature of Fairy Tales**, Bloomington & London, Indiana University Press, 1976, p. 140.
[15] Maurice Sendak, **Where the Wild Things Are**, London, Picture Lions, 1992 [1963].
[16] Mihai Eminescu, **Poezii. Proză literară**, vol. II, p. 217.
[17] Ludwig Tieck, ***"Eckbert cel blond"***, în **Urciorul de aur. Nuvela romantică germană**, antologie de Ion Biberi, Bucureşti, EPL, 1968, vol. I, p. 40; 41.
[18] V. J.R.R. Tolkien, **The Hobbit** [1937], London, Unwin Paperbacks, 1983 – primul capitol, ***"An Unexpected Party"***.
[19] Max Lüthi, **Once Upon A Time**, p. 56.
[20] *Infra-spaţiul* este definit ca *spaţiu secund* şi interior, generat de "un fel de 'somn' care e trezia ochiului dinlăuntru" – I. Constantinescu, ***"Eminescu. Modernitatea conceptului de poezie"***, în **Moştenirea modernilor**, Iaşi, Junimea, 1975, p. 43. Pentru un comentariu mai amplu asupra *vederii interioare* şi asupra celor trei spaţii (terestru, celest, esenţial), v. id., *ibid.*, pp. 35-44.
[21] Mihai Eminescu, **Poezii. Proză literară**, vol. II, p. 304.
[22] Cf. "ştim cu toţii celebrul fragment din Heraclit: 'Cei care sunt treji aparţin aceleiaşi lumi, cei care dorm se află fiecare într-o lume aparte'. Lumile noastre de visători sînt în acelaşi timp fără legătură şi foarte asemănătoare între ele." – Michel Butor, **Repertoriu**, Bucureşti, Ed. Univers, 1979, p. 195.
[23] Ludwig Tieck, ***"Eckbert cel blond"***, în **Urciorul de aur**, p. 48.
[24] V. Lewis Carroll, **Through the Looking-Glass and What Alice Found There**, London-Edinburgh-Paris-Melbourne-Toronto-New York, Thomas Nelson & Sons Ltd, f.a.
[25] Umberto Eco, **Lector in fabula**, Bucureşti, Ed. Univers, 1991, p. 177.
[26] Mihai Eminescu, ***"Archaeus"***, în **Poezii. Proză literară**, vol. II, p. 500.
[27] D. Irimia, ***"Raporturi lexicale şi semnificaţii poetice în Luceafărul"***,

Cronica, anul XVIII, nr 24 (907), 17 iunie 1983.
[28] Mihai Eminescu, ***"Fata în grădina de aur"***, în **Poezii. Proză literară**, vol. II, p. 198.
[29] Lord Dunsany, ***"The Kith of the Elf-Folk"***, în Jack Zipes (editor), **Spells of Enchantment**, p. 590.
[30] Id., *ibid.*
[31] Id., *ibid.*, p. 591.
[32] Oscar Wilde, ***"The Fisherman and His Soul"***, în **The Happy Prince and Other Stories**, London-New York, Penguin Books, 1994, pp. 134-136.
[33] Id., *ibid.*
[34] Id., *ibid.*, p. 136.
[35] Id., *ibid.*, p. 144.
[36] Id., *ibid.*, p. 169.
[37] Id., *ibid.*, p. 179.
[38] M. Eminescu, ***"Sărmanul Dionis"***, în **Poezii. Proză literară**, vol. II, p. 295.
[39] Se transgresează astfel succesiunea temporală comună, "un caz simplu de accesibilitate asimetrică" la care se referă Toma Pavel: "cu puţină răbdare şi un dram de noroc noi putem ajunge lumea lui ianuarie 1999, avînd ca punct de plecare lumea lui ianuarie 1991, dar inversul este imposibil" (**Lumi ficţionale**, p. 71).
[40] M. Eminescu, ***"Sărmanul Dionis"***, p. 281.
[41] Id., *ibid.*, p. 315.
[42] O analiză stilistică detaliată a acestei triade spirituale (sugerate de Ştefan Cazimir în **Stelele cardinale**) care afirmă unitatea organică *om-natură-univers*, aşa cum se reflectă ea în poezia lui Eminescu – v. în Dumitru Irimia, **Limbajul poetic eminescian**, Iaşi, Ed. Junimea, 1979, pp. 355-361.
[43] M. Eminescu, ***"Sărmanul Dionis"***, p. 281.
[44] T. Pavel, **Lumi ficţionale**, p. 222.
[45] *Apud* Perpessicius, note la ***"Sărmanul Dionis"***, în Mihai Eminescu, **Opere**, vol. VII (***Proza literară***), Bucureşti, Ed. Acad. RSR, 1977, p. 339.
[46] V. Max Lüthi, **One Upon A Time**, pp. 45-56.
[47] Despre valoarea figurată a metalelor preţioase (aur, argint), ca şi a rocilor (marmură, cristal) care participă la structurarea de epitete adnominale substantivale (in)directe cu valoare metaforică, v.: Dumitru Irimia, **Limbajul poetic eminescian**, pp. 280, 402-405; I. Constantinescu, **Moştenirea modernilor**, p. 38; I. Constantinescu, ***"Eminescu şi cromatica abstracţiunilor"***, ***Convorbiri literare***, nr. 6 / 1979. Pentru un comentariu despre valoarea semantică a mineralelor în basmul romantic german, v. Florence Fabre, ***"La dimension initiatique dans le Märchen romantique"***, ***Europe***, 787-788/Nov.-Déc. 1994.
[48] Mihai Eminescu, ***"Sărmanul Dionis"***, p. 290.
[49] Novalis, ***"Heinrich von Ofterdingen"***, în **Discipolii la Sais. Heinrich von Ofterdingen**, Bucureşti, Univers, 1980, p. 201.
[50] Mihai Eminescu, ***"Făt-Frumos din lacrimă"***, în **Poezii. Proză literară**, vol. II, p. 262.
[51] V. notele lui Martin Gardner din **The Annotated Alice**, p. 231.
[52] V. id., *ibid.*, p. 180.

[53] V. id., *ibid.*, p. 182, pentru exemple de contradicţii logice – cazuri particulare de inversare.
[54] V. id., *ibid.*, pp. 183, 190, precum şi lucrări separate, independente, consacrate de Martin Gardner aceluiaşi subiect: **The Ambidextrous Universe**; articolul ***"Is Nature Ambidextrous?"***, ***Philosophy and Phenomenological Research***, Dec. 1952.
[55] "Their right hands clasped and the rest was gamma rays" – Harold P. Furth, poemul ***"Perils of Modern Living"***, publicat în ***The Newyorker***, November 10, 1956, p. 52, *apud* John Fisher, **The Magic of Lewis Carroll**, London, Nelson, 1973, p. 77.
[56] V. Luciano Vitacolonna, ***"Aspects of Coherence in Alice"***, în R. Fordyce & C. Marello, **Semiotics and Linguistics**.
[57] Alvin Plantinga, **The Nature of Necessity**, Oxford, Clarendon Press, 1974, p. 44, *apud* Toma Pavel, **Lumi ficţionale**, p. 81.
[58] V. discutarea conceptului în Linda Hutcheon, **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**, Waterloo, Ontario, Canada, Wilfrid Laurier University Press, 1980, pp. 93-95.
[59] V. Plantinga, *apud* Toma Pavel, **Lumi ficţionale**, p. 82.
[60] T. Pavel, *ibid.*, p. 78.
[61] Id., *ibid.*, p. 80.
[62] Judith Gorog, ***"The Three Wishes"***, în **When Flesh Begins to Creep. A Taste of Quiet and Other Disquieting Tales**, London, Victor Gollancz Ltd., 1986, p. 20.
[63] Această poveste arabă şi cea indiană, la care ne vom referi ulterior, sînt pomenite în articolul ***"Time Travel"*** de Rhona Beare, publicat în ***Mythlore***, 81 / Summer 1996, pp. 33-34.
[64] V. teoria timpului văzut ca un cîmp, propusă de inginerul în aeronautică J.W. Dunne în **An Experiment with Time**, 1927, şi preluată de J.R.R. Tolkien în două povestiri rămase nefinisate (una chiar în fază bruionară). Teoria aceasta prezintă interes pentru că organizează ştiinţific şi dă un nume precis unei intuiţii pe care au avut-o mulţi scriitori/artişti, printre care, de exemplu, Eminescu şi Lewis Carroll. Amănunte despre teoria propriu-zisă, ca şi despre relaţiile dintre cartea lui Dunne şi încercările narative ale lui Tolkien pe acest subiect – în articolul lui Verlyn Flieger, ***"Tolkien's Experiment with Time :*** **The Lost Road,** *'The Notion Club Papers'* ***and J.W. Dunne"***, din **Proceedings of the J.R.R. Tolkien Centenary Conference**, pp. 39-44.
[65] V. Kenneth Grahame, **The Reluctant Dragon**, London, The Bodley Head, 1959 – extras din **Dream Days** [The Bodley Head, 1898], London, Armada Lions-Collins, 1972.
[66] V. Lewis Carroll, **The Hunting of the Snark. An Agony in Eight Fits**, London-New York-Toronto-Auckland, Penguin Books, 1995.
[67] V., de exemplu, Tzvetan Todorov, **Introducere în literatura fantastică**; Linda Hutcheon, **Narcissistic Narrative**, p. 98.
[68] Toma Pavel, **Lumi ficţionale**, p. 159.
[69] Alison Lurie, **Not in Front of the Grown-Ups**, p. 61
[70] Mihai Eminescu, ***"Miron şi frumoasa fără corp"***, în **Poezii. Proză**

literară, vol. II, pp. 210-225.
[71] Max Lüthi, **Once Upon A Time**, p. 145.
[72] V. I. Constantinescu, ***"Eminescu. Modernitatea conceptului de poezie"***, în **Moştenirea modernilor**, p. 25.
[73] Personajele/persoanele fictive nu pot coexista cu oamenii reali; după Leibniz, între ***realia*** si ***imaginaria*** există o diferenţă esenţială ireductibilă – viziune împărtăşită mai apoi de Wolff, Bodmer, Breitinger (v. Lubomír Doležel, **Poetica occidentală**, Bucureşti, Univers, 1998, p. 45 ş.u.).
[74] Michael R. Collings, ***"Orson Scott Card: An Approach to Mythopoeic Fiction"***, ***Mythlore***, 81 / Summer 1996, p. 47.
[75] J.R.R.Tolkien, ***"On Fairy-Stories"***, în **Tree and Leaf**, p. 36.
[76] Id., ibid., p. 49.
[77] Umberto Eco, **Şase plimbări prin pădurea narativă**, Constanţa, Ed. Pontica, 1997, p. 125.
[78] Michael R. Collings, ***"Orson Scott Card"***, p. 48.
[79] L. Doležel, **Poetica occidentală**, p. 47.
[80] Id., *ibid.*, p. 55.
[81] Maurice Sendak, ***"Caldecott Medal Acceptance"*** [1964], în **Caldecott & Co.** , pp. 152-153.
[82] V. şi lista de proprietăţi (*nucleare, extranucleare, mixte*) care tentează rezolvarea acestei chestiuni stabilind calitatea unui obiect de a fi real/existent sau ficţional (*originar povestirii, imigrant* sau *substituit*) – în teoria lui Alexis Meinong, îmbogăţită şi rafinată de Terence Parsons şi John Wood (*apud* Toma Pavel, **Lumi ficţionale**, pp. 45-50).
[83] V. Edmund Little, **The Fantasts. Studies in J.R.R. Tolkien, Lewis Carroll, Mervyn Peake, Nikolay Gogol and Kenneth Grahame**, Amersham, England, Avebury, 1984, pp. 9-11.
[84] Cf. modelul Lumii Terţiare elaborat de Tomás Albaladejo Mayordomo, **Teoria de los mundos posibles y macroestructura narrativa**, Alicante, Universidad de Alicante, 1986, *apud* Luciano Vitacolonna, ***"Aspects of Coherence in Alice"***, p. 99.
[85] Maurice Sendak, ***"A Conversation with Walter Lorraine"***, în **Caldecott & Co.**, p. 191.
[86] C.S. Lewis, **The Chronicles of Narnia – The Last Battle**, London, Fontana Lions, 1984 [1980], p. 160 ş.u.
[87] Mihai Eminescu, ***"Archaeus"***, p. 500.
[88] Lewis Carroll, însemnare din jurnalul personal, citată de Harry Levin în **Aspects of Alice**, Victor Gollancz, 1972, p. 177.
[89] Edmund Little, **The Fantasts**, p. 40.
[90] Lewis Carroll, ***"Vînătoarea şmerchinului"***, în românește de Radu R. Şerban (primele trei din cele "opt zvîrcoliri"), ***Secolul 20***, 352-354 (7-12) / 1991, pp. 125-126.
[91] Id., *ibid.*, p. 126.
[92] Edmund Little, **The Fantasts**, p. 47.
[93] Id., *ibid.*, p. 52.
[94] Stephen Prickett, **Victorian Fantasy**, Sussex, 1979, p. 126, *apud* Rosemary Jackson, **Fantasy**, p. 144.

III. MODELE DE SCRIITURĂ

1. FORME ŞI DEFORMĂRI TEHNICI DE-LIMITATIVE

Întrucît vorbirea nu poate fi fixată (cuvintele "zboară"), basmul popular (ca orice alt discurs oral, nu numai unul cu finalitate estetică) trebuie să-şi organizeze conţinutul în tipare susceptibile de memorare, care să poată fi deci actualizate apoi fără probleme, în orice moment. Tiparele sînt deopotrivă structuri tematice şi tropi/figuri standard, modele constructive formalizate, fraze fixe cu rol de semnal. În cultura orală, gîndirea şi exprimarea acesteia sînt puternic influenţate de necesităţile mnemonice.[1] Ca urmare, sintaxa recurge mai degrabă la coordonare, decît la subordonare (reflectînd operaţii mentale de tip aditiv, nu elaborat analitic); exprimarea este deseori redundantă ("copioasă), pentru ca povestitorul şi ascultătorul să se poată menţine aproape de firul naraţiunii, în condiţii în care revenirea asupra celor spuse nu mai este posibilă (decît prin intermediul reiterării mesajului); repetarea (în formă identică sau diferită) a unor elemente deja menţionate are şi avantaje pragmatice: pe de o parte, se asigură transmiterea informaţiei către un număr cît mai mare de indivizi din public (unii sînt dezavantajaţi de locul ocupat în auditoriu şi se confruntă cu probleme de acustică); pe de altă parte, vorbitorul beneficiază astfel de un răgaz care îi permite să decidă ce va spune mai departe, fără ca să-şi întrerupă expunerea[2]. Faptele relatate sînt întotdeauna memorabile, adică extraordinare, iar figurile evocate sînt şi ele definite astfel încît să se impună şi să se graveze în memorie ca *tipuri*: eroii au însuşiri ieşite din comun; făpturile bizare sînt actualizate după anume criterii de stranietate, care le distribuie în clase de obicei stabile. Tematic şi compoziţional, se apelează la structuri formalizate numeric, bazate pe principiul paralelismului sau al antitezei. În general, elementele constitutive sînt clar şi precis delimitate unele de celelalte, se evită fuziunile, suprapunerile, ambiguităţile.

Textul scris nu mai este condiţionat de necesitatea memorării; pentru clarificare şi verificare, cititorul se poate întoarce oricînd asupra secvenţelor rămase obscure (sau efasate în cursul procesului de lectură, odată ce au fost lăsate în urmă). Procedurile de fixare a povestirii în memorie îşi pierd funcţionalitatea, aşa încît ele devin forme golite de conţinut, care sînt: 1) preluate ca atare,

deoarece păstrează încă un rol de semnalizare – sînt indici formali ai basmului (popular) şi mărci generice ale ficţiunii; 2) parodiate/pastişate/desrămate polemic; 3) ignorate. Poveştile lui Perrault nu pierd timpul cu introduceri elaborate, cu glose şi încheieri sfătoase; ele debutează cu o formulă prezentativă lapidară şi neutră ("Il était..."), intrînd, de fapt, direct în subiect; finalul are un pronunţat caracter factual, arată ce se întîmplă, la propriu, cu protagoniştii după momentul care constituie limita textului; fiecare naraţiune se înfăţişează ca un eşantion semnificativ dintr-un "discurs" mai amplu – care este viaţa, în general. Partea formalizată este reprezentată de paratextul invariabil, morala, care, deşi mimează tonul didactic(ist), este evident marcată ironic, este deci subversivă. Renunţarea la convenţiile formale ale basmului tradiţional reflectă o viziune schimbată, "deziluzionată", orientată spre satiră şi anecdotă.

Miron şi frumoasa fără corp ignoră, de asemenea, formulele tradiţionale de început şi de încheiere; incipitul este hîtru, sprinţar, uşor caricatural şi alege un artificiu introductiv foarte simplu, constînd în focalizarea imediată a povestirii pe un continuum de fapte insolitate, parcă, pe scena lumii de lumina unui reflector: "Ce lumină şi ce vorbe/Jos sub grinzile colibii?". Strofa finală este elegiacă, descrie o traiectorie emoţională şi vitală descendentă, care epuizează potenţialul tragic şi anulează surpriza, aşa încît cuvîntul "a murit", care închide textul, nu este accentuat catastrofic, nu evocă un moment de criză, ci apare ca o consecinţă logică, ca o stingere lentă, aşteptată. Moartea eroului şi, mai ales, eşecul lui contravin şi ele normei basmului; textul exploatează motive fabuloase (ursitoarele, darul lor miraculos, cucerirea fetei de împărat după trecerea unei probe, traseul iniţiatic, ajutorul "Mamei-pădurei", dragostea dintre o zînă şi un muritor), însă le integrează într-o poveste centrată pe aspiraţia către un ideal individual; schema narativă se constituie din două mişcări cu orientare identică, dar desfăşurate în registre etajate calitativ; etapele se consumă diferit: valorile mundane supreme sînt asaltate cu succes, dar, odată dobîndite, ele se dovedesc insuficiente; căutarea se continuă pe un nivel superior, obiectul dorinţei pare să se supună forţei de aspiraţie a pasiunii eroului, dar acesta nu poate ieşi din el însuşi, nu-şi poate transgresa condiţia ca să intre în acelaşi ordin de realitate cu desăvîrşirea după care tînjeşte atît ("tot sufletul îl doare/După cum i-a fost menit"). "Dorul după ce-i mai mare/'N-astă lume trecătoare" se dovedeşte a fi un dar sfîşietor: revelarea perfecţiunii ca imagine este punctul maxim la care Miron poate ajunge.

Regula formală a începutului ritualizat este respectată (deşi în cheie imagistică romantică) în **Fata în grădina de aur** (într-o formă luxuriantă) şi în **Luceafărul** (stilizat). Ambele texte spun cîte două poveşti, fiecare dintre acestea fiind dezvoltată din perspectiva unuia dintre protagonişti; puternica atracţie iniţială dintre o muritoare fascinată de "nemărginirea vastă", consumată de "dorul de luceferi", de "dorul cel de soare", şi un spirit nemuritor, sedus de farmecul unei promisiuni de fericire prin iubire, pare să deschidă calea unei istorii fabuloase exemplare, dar basmul se scindează curînd, pentru că protagoniştii au existenţe paralele, iar ceea ce părea o întîlnire excepţională, unică, se dezvăluie ca intersectare fortuită a două iluzii. În consecinţă, povestea fetei se încheie eucatastrofic (în orizontul dezmărginit de privirea eonului, dragostea ei pămîntească se spiritualizează, devine înălţătoare şi *sfîntă*), iar povestea "geniului mîndru" (respectiv, a Luceafărului) rămîne suspendată în absolut.

Un alt tip de tratare a formulelor-cadru, în trepte, foloseşte Eminescu în **Făt-Frumos din lacrimă**; basmul începe şi se sfîrşeşte sub semnul tutelar al *vremii*, ipostază fenomenală a *timpului*; "vremea veche" descrie la modul evocator un trecut hieratic, marcat de miraculoasa întrupare a divinităţii în om, o eră pe veci revolută, actualizată cu melancolie, cu înnegurarea dată de ştiinţa tragică a celor ce s-au întîmplat apoi; în interiorul acestei "rame" se deschide o alta, cu funcţia de a ambreia maşinăria ficţională; se emit semnale cunoscute (un împărat, o împărăteasă), programate să creeze atmosfera tipică de basm, dar remanenţa dezolării din prima deschidere modifică radical tonalitatea, făcînd-o să difere categoric de încrederea senină caracteristică basmului popular. Încheierea este şi ea dublă: mai întîi, povestea atemporală e rotunjită apoteotic de tradiţionala menţionare a nunţii împărăteşti, "mîndră şi frumoasă, cum n-a fost alta pe faţa pămîntului"; după evocarea acestui *plin* autotelic, "pătruns de sine însuşi", urmează o revenire la nivelul "vremuirii"; construcţia condiţional-dubitativă ("dac-a fi adeyărat...") încearcă, utopic, să păstreze echilibrul precar dintre încrederea/credinţa/speranţa proiectată de spaţiul mitic şi scepticismul detaşat al unui povestitor trăitor în istorie, imun de-acum la amăgiri.

Convenţia încadrării se realizează în cele două cărţi cu Alice prin intermediul paratextelor – poeme conectînd nivelul poveştii cu nivelul povestirii, în care revin cu insistenţă referinţele la *vis* şi la *basm* ca rostire. Adevărat că **Alice's Adventures in Wonderland**, deşi începe, nu se şi încheie cu un astfel de poem, dar lungul paragraf final, detaşat de restul textului printr-o sincopă

(tipo)grafică, are o funcţionalitate similară: coborîrea din vis(ul lui Alice) în realitate(a cenuşie pe care ea a părăsit-o); sora lui Alice este personajul-martor (în sensul de termen de comparaţie), numai că ea este atît de cucerită de minunăţiile reînviate prin *povestire*, încît şi le însuşeşte, reiterîndu-le într-un spaţiu oniric propriu. Povestea în sine este, în ambele ipostaze, lipsită de ceremonia basmului tradiţional; ritualul povestirii se refugiază în "culisele" textului, creînd un nou model de ceremonial, cu pronunţat caracter scriptural; între text şi paratext se stabilesc relaţii complexe, care interferează cu ecourile dinspre context, reeditînd astfel, într-o altă dimensiune (şi cu altă miză), imaginea viselor înglobate unul în altul, la infinit.

În basmele mai recente, post-moderne, formulele consacrate sînt pretext de inserţie parodică într-un spaţiu fabulos în disoluţie. În viziunea lui Tomi Ungerer[3], Scufiţa Roşie este hărţuită şi exploatată de o bunică nesuferită, cîrtitoare şi tiranică, în vreme ce lupul care intră în vorbă cu ea este un gentleman sofisticat şi plin de solicitudine; nu e de mirare, aşadar, că spre final povestea – prezentînd fapte petrecute "foarte de demulturi" ("once upon many times") – se contaminează cu alte basme, în care doi tineri minunaţi (şi *potriviţi*) îşi unesc vieţile pentru totdeauna. Scufiţa Roşie acceptă invitaţia lupului la castelul acestuia, desigur, nu înainte de a se întreba îngrijorată (şi mai degrabă retoric) ce se va întîmpla cu bunica ei cea rea; lupul îi răspunde enigmatic: "citeşte sfîrşitul poveştii şi vei afla". Dacă Scufiţa a aflat, asta nu se mai spune, dar cititorul poate afla, dintr-un post-scriptum narativ, că bătrîna cîrcotaşă s-a smochinit de tot răbdînd de foame (de vreme ce coşuleţul cu merinde nu i-a mai parvenit niciodată). Sfîrşitul poveştii comunică laconic (şi cu o sardonică jubilaţie) fericirea fără nori a protagoniştilor, care "au trăit fericiţi în veci. S-au căsătorit şi au avut *tot soiul* [s.n.] de copii care au trăit şi ei la fel de fericiţi." Într-o altă prelucrare[4] a aceleiaşi poveşti, care admite (aproape insolent) încă din titlu că deformează prototipul, degringolada este desăvîrşită: bătut zdravăn de familia (*hippy*) a Scufiţei, lupul cel lacom devine victimă şi îi cresc brusc acţiunile în contul simpatiei resimţite de un receptor "civilizat", căruia violenţa îi repugnă visceral; luat de valul povestirii, naratorul se menţine pe orbita "triumfalistă", pînă cînd pare să realizeze deodată, cu disconfort (şi, poate, cu un sentiment obscur de vinovăţie), că raportul de forţe dintre protagonişti s-a schimbat; cu o grabă suspectă, el virează către o zonă oarecum "sigură", care îi oferă un pretext plauzibil/valabil (= convenţia eucatastrofei) pentru a încheia o relatare devenită

stînjenitoare/compromiţătoare: "[lupul] dus a fost. Asta însemna pe vremuri 'a murit'; da' ia staţi, vreţi ca povestea să se sfîrşească bine sau nu?". Arţagul care pigmentează această încheiere este un semn de nervozitate, dar şi de îngrijorare, din partea unui povestitor devenit brusc nesigur de funcţionalitatea şi de pertinenţa vechilor reguli într-un context schimbat în mod dramatic.

Sfîrşitul fericit este o regulă fundamentală a basmului popular; această regulă este încălcată aproape sistematic în basmul/ficţiunea modern(ă): ori este infirmată (eroul moare după o aventură ratată), ori este doar suspendată/amînată la infinit. În funcţie de contextul narativ, suspendarea este: 1) un efect de scriitură, echivalînd, după caz, cu promisiunea/ameninţarea unei reeditări ciclice a aventurii (v. **Le Petit Prince**, **Little Red Riding Hood As A Dictator Would Tell It**) sau cu permanentizarea angoasei (v. **Through the Looking-Glass**) ori a incertitudinii (v. **The Girl of the Golden Gate** de Alan Garner: "Cîmpul era plin de iarbă şi de flori roşii şi în mijlocul lui se găsea o poartă cu totul şi cu totul de aur [...]. Fata străbătu cîmpul şi intră pe poartă. Şi nimeni n-a mai văzut-o vreodată după aceea."[5]); 2) un element de concepţie – autorul consideră că povestea lui nu se poate cuprinde cu adevărat şi în întregime într-un discurs finit (v. **Die unendliche Geschichte**); în ultimul paragraf al **Cronicilor despre ţinutul Narnia** se pomeneşte despre continuarea aventurilor dincolo de limita finală a textului: "Pentru noi acesta este sfîrşitul tuturor întîmplărilor şi am putea foarte bine să spunem că [eroii] au trăit fericiţi pînă la sfîrşitul zilelor. Dar pentru ei povestea cea adevărată abia începe. Tot ce-au trăit în viaţa aceasta şi toate aventurile lor în Narnia n-au fost decît coperta şi pagina de titlu: acum, în sfîrşit, începe pentru ei Capitolul I din Marea Poveste, pe care nimeni de pe pămînt n-a citit-o, care nu se termină niciodată, în care fiecare capitol este mai minunat decît cel dinainte."[6] C.S. Lewis ar ilustra astfel ceea ce Frank Kermode, în filieră heideggeriană, consideră a fi încheierea nu ca sfîrşit, ca anulare/ratare a unor posibilităţi de a continua (povestirea), ci în sensul de realizare, de rotunjire în sine a naraţiunii.[7] Sugerarea entelehiei, a perfecţiunii supreme, armonice, împlinite instituie textul ca structură echilibrată, stabilă şi *cu noimă*, replică (*mise en abyme*) miniaturală a cosmosului, aşadar a marelui univers ordonat, satisfăcînd nevoia umană de completitudine. Cele şapte volume ale ciclului **Narnia** reprezintă, în această perspectivă, iniţierea îndelung răbdătoare într-o taină a cunoaşterii, este pregătirea minuţioasă pentru

"asaltarea" pragului care permite accesul (printr-un salt calitativ) într-un spaţiu sacru. Acest tip de încheiere este însă mai degrabă o excepţie în basmul modern. De cele mai multe ori, sfîrşitul nu numai că nu este obişnuita eucatastrofă (în buna şi comoda tradiţie străveche), ci nu există mai deloc, decît ca limită textuală artificială (numită de Şklovski "încheiere iluzorie"[8], de vreme ce povestea nu se termină cu adevărat, nu este *consumată*, ci se opreşte în loc (din varii motive/raţiuni), ori, chiar mai drastic, se rezumă la eşuarea în limita metatextuală (= epuizarea efectivă a materialului tipărit: receptorul nu mai are ce să citească, nu există "mai departe"[9]).

În viziunea lui Tolkien, o poveste anume insolitează *un fragment* dintr-un continuum istoric (ficţional) cu o curgere indiferentă la limitările textului narativ. Cărţile sale, deşi formează un corpus impresionant ca volum, nu epuizează (nici pe departe) materia din care se inspiră, chiar dacă această materie (paradoxal!) este în-fiinţată prin verbul *subcreatorului*. **The Hobbit, The Lord of the Rings, The Silmarillion** şi toate celelalte scrieri sînt ancorate cu maximă acribie într-un punct sau altul al axei temporale de-a lungul căreia se desfăşoară istoria lumii posibile pe care ele o creează invocînd-o; între diferitele "cronici" se stabilesc raporturi exacte de consecuţie printr-o gamă largă de procedee, de la referinţele cu funcţie de releu din fiecare text, pînă la construirea unui amplu aparat paratextual (în care autorul îşi atribuie rolul de editor) avînd un dublu scop: "să afirme deopotrivă caracterul finit [= realizat] al unui *text* [s.n.] anume şi legătura solidară dintre acesta şi un ansamblu de fapte [rămase] nepovestite."[10] Ambiguitatea statutului autorului în raport cu textul şi cu universul născut prin text (în diverse discursuri extra-/transtextuale – convorbiri cu apropiaţi ai săi, luări publice de cuvînt, scrisori, menţiuni mai ample sau lapidare cu caracter autobiografic – Tolkien se defineşte mai degrabă ca un *descoperitor*, decît ca un *creator* de lumi[11]) este derutantă, chiar dacă poate apărea drept strategie auctorială de inducere şi consolidare a *încrederii* receptorului în "realitatea" celor citite; pe de altă parte, convingerile creştine foarte ferme ale lui Tolkien (deşi nu afirmate doctrinar ca în cazul lui C.S. Lewis) se poate să aibă o pondere însemnată în orientarea lui către asumarea unei anume *umilităţi*. Se pare însă că şi **Hobbitul**, şi **Stăpînul Inelelor** "s-au scris" fără ca Tolkien să fi avut un plan precis în privinţa desfăşurării lor narative; povestea activă se impune scriitorului pasiv (dar receptiv): "**Hobbitul** a crescut dintr-o propoziţie izolată, iar el [Tolkien], după toate aparenţele, habar n-avea ce

este un hobbit sau cum avea să se sfîrşească povestea"[12]; "**Stăpînul Inelelor** a început să se dezvolte de la sine, deschizîndu-mi căi de explorare a unor meleaguri încă necunoscute, care mă nelinişteau la fel de mult ca pe hobbiţi. Cînd [noi] am ajuns în Bree, întocmai ca ei n-aveam nici eu idee ce se întîmplase cu Gandalf sau cine era Strider. Şi începusem să mă tem că nici n-aveam să aflu vreodată".[13] Onestitatea lui Tolkien e mai presus de îndoială; există indicii (chiar în interiorul textului) că ficţiunea s-a dezvoltat nepremeditat şi că ea a fost "disciplinată", ordonată din mers. De altfel, la modul metaforic, Tolkien *a fost* propriul său editor, de vreme ce a tot revenit asupra unor scrieri mai vechi pe care le-a "retopit/recirculat" integrîndu-le în **Stăpînul Inelelor** după ce redactase deja o primă variantă a acestuia: Tolkien "chiar editează şi reinterpretează opera altcuiva – a persoanei care fusese el pe vremea cînd pornise să scrie acele istorisiri".[14]

Aceeaşi lipsă de program, de cunoaştere prealabilă a traseului pe care avea să se înscrie seria sa de **Cronici ale Narniei**, vădeşte şi C.S. Lewis, prieten apropiat al lui Tolkien, co-fondator al faimosului grup literar *the Inklings* şi avînd convingeri în general asemănătoare în multe privinţe, printre care şi concepţia despre creaţia artistică. Cele şapte cărţi ale ciclului au fost scrise într-o ordine destul de capricioasă, urmînd desfăşurarea în zig-zag a invenţiei auctoriale, ca şi cum Lewis ar fi "umplut" într-o succesiune aparent aleatorie golurile de informaţie – ceea ce seamănă cu tatonarea (impusă de cunoaşterea lacunară a terenului) care precede acţiunea propriu-zisă, cucerirea disciplinată, cu sistem, a teritoriului. Aşa se face că, după încheierea procesului de creaţie, accesul la text poate fi îndrumat/mediat (în funcţie de finalitatea abordării) pe firul distinct a două cronologii (ambele valabile), reprezentabile în două tabele sinoptice diferite: 1) ordinea apariţiei editoriale a volumelor; 2) ordinea de lectură (recomandată/direcţionată de cronologia diegetică). Aceste posibilităţi de manipulare a textului, evidente pentru autor, nu-l îngrijorează pentru că nu-i contrariază perspectiva profund creştină, de coloratură neo-platonică, asupra meşteşugului ficţiunii: pentru el, scriitorul este inspirat de Dumnezeu să dea formă sensibilă (fireşte, imperfectă) unor lumi care nu sînt decît emanaţii ale unor principii ideale, esenţiale. În opera lui C. S. Lewis, *Shadowlands* (*Tărîmul Umbrelor*) reprezintă mult mai mult decît un motiv recurent (de predilecţie); cartea este reflexul palpabil al unei lumi posibile imaginate, care este la rîndu-i "umbra unei idei" absolute; textul este un *obiect* ce trebuie folosit ca instrument

(şi nimic mai mult), ca dispozitiv apt să conducă receptorul în direcţia cea bună.

Textul scris are o structură mai evident manevrabilă decît un discurs oral, fiind mai deschis experimentelor şi inovaţiilor. Basmul romantic, de exemplu, (p)reia cu voluptate nou descoperită tehnici deja consacrate (precum aceea a "poveştii în poveste"), dar le foloseşte cu scopul de a potenţa anumite efecte psihologice sau pentru a orienta lectura către un sens în mod programat învăluit în mai multe straturi de mister. Eroina din **Barbă Albastră** de Tieck încearcă de zor să şteargă urmele de sînge de pe cheia ce îi dă neascultarea în vileag şi, exact în acest moment de disperare paroxistică, bătrîna servitoare îi spune povestea unei (alte) tinere care transgresează (şi ea) o interdicţie şi, drept urmare, din adîncurile unui lac plumburiu, ţîşnesc trei mîini însîngerate care îşi îndreaptă fiecare arătătorul înroşit către vinovată.[15] În **Prinţesa Brambilla** (ca şi în alte scrieri ale sale), Hoffmann face să interfereze mai multe povestiri, "[deşi] într-un mod aparent confuz şi digresiv, pentru a lămuri mai bine deznodămîntul, fiecare povestire oferind o cheie de descifrare pentru celelalte povestiri".[16] Caracterul iniţiatic al poveştii (interioare) despre metamorfoza spirituală produsă de rîs ca experienţă magică, dezvăluind potenţialul euforic din profunzimile sufletului uman, nu este interpretat/desluşit în chip manifest de către autor (în beneficiul receptorului); în schimb, firul istorisirii se întrerupe printr-o (strategică) adresare directă către cititor (o pauză lirică în desfăşurarea naraţiunii, care suplineşte, pe calea sugestiei, absenţa comentariului direct şi aplicat): "O, cititorule, oare nu împărtăşeşti părerea mea că, din toate poveştile fantastice, spiritul omenesc este cea mai mare minunăţie? Ce lume de splendori se află în sînul conştiinţei noastre! [...] Aceste comori pun în umbră bogăţiile de nepătruns ale întregului univers vizibil".[17] Acelaşi procedeu al încastrării (dar într-o variantă mai transparentă a punerii în abisal) are o funcţionalitate diferită la Lewis Carroll: el pune în evidenţă serialismul lumilor incluse (la nesfîrşit) una în alta. Iar la Jon Scieszka (**The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales**) mecanismul în discuţie acţionează anarhic şi dezagregant (în cheie postmodernistă), cu dezinvoltură cinică, punîndu-l pe neurastenicul narator Jack *în gura* personajelor din galeria basmelor vizitate pe rînd cu nonşalanţă ostentativă, nu întrutotul naturală: uriaşul (o prezenţă copleşitoare, foarte reală şi terifiantă, deşi iniţial reprezentată sinecdotic doar de un pantof aflat la capătul umbrei contorsionate, închise în sine, a vrejului

de fasole ce pare să reproducă traseul fantomatic al unui labirint) este gata să-l mănînce pe nefericitul povestitor mereu pîndit de căderi catatonice şi (tocmai de aceea) agresat verbal, de la începutul pînă la/aproape de sfîrşitul cărţii, de găinuşa cea harnică, intrepidă şi gălăgioasă, care e scandalizată peste poate să constate că toată lumea trîndăveşte în timp ce ea trudeşte de una singură: "Am pus bobul de grîu în pămînt. L-am udat. Am cules spicul. Acum pot să-mi spun povestea? Ei, dar ce se petrece aici? De ce pagina asta [n.n. – pagina alăturată, spre care arată/*monstrare*] este albă? Asta-i pagina mea? Unde-i cîinele ăla trîndav? Unde-i leneşa aia de pisică? Unde-i şoarecele ăla leneş? Doar n-au de gînd să mă lase să spun singură toată povestea?! Şi leneşul ăla de povestitor unde-i? Unde-i leneşul de ilustrator? Unde-i leneşul de autor?". Isterizată de lipsa generală de interes (pentru importanta *ei* problemă), găinuşa îşi varsă tot focul (ca o cumătră), fără să se sinchisească de faptul că intervenţia ei zgomotoasă pune în primejdie viaţa naratorului devenit ceva mai încrezător, în fine, că va reuşi să scape de uriaşul între timp adormit (efectul poveştilor în degringoladă?) şi invadează spaţiul tensionat de teroarea lui Jack; într-o sardonică manipulare a mecanismului retribuţiei, autorul îl face pe uriaş s-o înfulece pe găinuşă, în vreme ce Jack iese din pagină în vîrful picioarelor. Cu toate acestea, personajul iritant sacrificat fără regrete nu consimte să dispară şi continuă să bîntuie, ca o piază-rea, orizontul auctorial: pătrunde fără scrupule în coperta ultimă, unde îşi continuă neobosit discursul cîrcotaş şi generator de nevroze: "Dar asta [*logo*-ul editorial, n.n.] ce-i? Arată nasol! Cine-i tipul ăsta, ISBN? Şi cine-o să cumpere cartea asta, la urma urmei? Peste cincizeci de pagini de aiureli şi eu nu apar decît în trei dintre ele. Bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla [pe jumătate din suprafaţa totală a coperţii – n.n.]."

Desprinderea de sfera creaţiei populare aduce multiple tulburări în tiparul basmului: *funcţiile* izolate de Propp se realizează în diferite moduri mai mult sau mai puţin deviante, uneori aberante – v. cărţile cu Alice, poveştile lui Jon Scieszka din **The Stinky Cheese Man**, basmele lui Judith Gorog din **When Flesh Begins to Creep**, sau ale lui Jay Williams din **The Practical Princess**. Încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de altfel, basmul de autor este calul troian prin care se subminează structura formalizată a poveştii standard, precum şi autoritatea factorilor culturali/sociali/politici/ideologici avînd efect coercitiv, de restrîngere a libertăţii de expresie, tocmai într-o epocă de

expansiune a eului, de accentuare a dispoziţiilor individualiste. Pe tărîmul basmului literar, alături de "tradiţionalişti"[18], există şi scriitori (precum W. M. Thackeray, Charles Dickens, George MacDonald, Oscar Wilde, Hugo von Hofmannsthal, Lewis Carroll, L. Frank Baum)[19] ce îşi îngăduie tot mai des, şi cu tot mai mare satisfacţie, să ia în răspăr stereotipurile şi prejudecăţile referitoare la rolurile sociale, ca şi la apartenenţa la un sex ori celălalt.[20] Tendinţa se accentuează cu timpul, ajungînd să fie dominantă în ultimele decenii ale secolului XX, cînd însăşi răzvrătirea împotriva canoanelor (de orice fel) a devenit un *topos* foarte frecventat, primejdios de saturat. Autorii de basme se întrec în inventivitate, ingeniozitate, inteligenţă artistică, în cazul în care îşi doresc să nu fie "înghiţiţi de pluton" şi fac tot posibilul să nu îngroaşe rîndurile (şi aşa foarte dese) ale povestitorilor indistincţi, pierduţi într-un anonimat generat de conformismul imaginaţiei şi al stilului. **The Tough Princess** de Martin Waddell (text) şi Patrick Benson (ilustraţii) este o spirituală şi savuroasă probă de nesupunere la regulile poveştii tradiţionale. Încă din clipa în care apare pe lume, neconvenţionala prinţesă Rosamund e o continuă sursă de nedumerire şi de dezamăgire pentru iluştrii săi genitori (un cuplu regal scăpătat: covorul fermecat şi l-au făcut praf într-un accident, iar reşedinţa le-a fost făcută una cu pămîntul de un uriaş care, din neatenţie, a călcat pe castel): o *fată* în locul moştenitorului aşteptat să readucă norocul – şi averea – în sînul familiei!! Imediat după acest reflux afectiv, nădejdile renasc în sufletele celor doi visători, după o schemă alternativă, binecunoscută de ei (= "infailibilă"), a basmului: fiica lor va fi frumoasă peste poate, regele va intra în conflict cu o zînă rea, aceasta va arunca o vrajă asupra prinţesei, iar un prinţ viteaz şi chipeş (desigur) o va scoate din necaz, se va căsători cu ea şi-şi va invita socrii să se mute din nenorocita de căruţă cu coviltir în care îşi tîrîie zilele în castelul lui mîndru şi plin de bogăţii. Prinţesa creşte – dar înaltă, deşirată, băieţoasă, neînfricată şi, spre deosebire de rege şi de regină, are capul pe umeri. Cu greu întărîtată de rege (pornit cu entuziasm şi speranţă să-şi pună în aplicare minunatul plan ticluit cu atîta grijă în urmă cu 17 ani), zîna cea rea dă să o lege pe Rosamund printr-o vrajă, dar este făcută KO (la propriu), ceea ce o face pe regină (care se străduieşte să o reanimeze pe biata creatură) să-şi eticheteze fiica drept nerecunoscătoare. Călare pe bicicleta ponosită a tatălui său, echipată cu tot ce-i trebuie unui aventurier-excursionist (sac de dormit, hartă, felinar, cămaşă de zale, praştie, sac de merinde), Rosamund pleacă să-şi facă singură

rost de un prinţ. Trece printr-o serie istovitoare de aventuri (omoară balauri, hidre, zmei), întîlneşte, salvează şi respinge ca parteneri cîţiva prinţi aflaţi la ananghie şi, în cele din urmă, dezamăgită şi lipsită de mijloc de locomoţie (bicicleta se defectează), se întoarce acasă - nemăritată, spre disperarea părinţilor ei şi a zînei celei rele. Tocmai cînd, excedată de lamentaţiile acestora, dă să-i pună la punct pe toţi, "vede următorul indicator" - şi ilustraţia prezintă o piatră pe care se poate desluşi o săgeată deasupra inscripţiei "către prinţul fermecat". Eroina activă dă curs invitaţiei, nu înainte de atrage ferm atenţia cicălitorului său anturaj: "Fac asta pentru mine. Voi n-aveţi decît să vă descurcaţi singuri". Prinţul adormit la care ajunge Rosamund este preţios şi formalist; trezit de sărutarea ei, în loc să-şi arate recunoştinţa, el îi reproşează ofuscat că a încălcat protocolul şi îi sancţionează "indiscreţia" cu un pumn în nas; prinţesa cea bravă nu rămîne datoare, aşa încît basmul se încheie alegru cu "s-au pocnit fericiţi pînă la adînci bătrîneţi" - o adevărată încîntare pentru regele şi regina care îşi văd, în sfîrşit, visul cu ochii. Coperţile fac pendant ironic: coperta primă este dominată de Rosamund care face echilibristică pe bicicletă; pe coperta a patra, prinţul, exilat în colţul din dreapta jos (ca pedepsit), aşezat pe un bolovan, pare să strecoare o privire năucit-pocăită dincolo de cotorul cărţii, spre aceea care l-a ales drept consort, în timp ce-şi oblojeşte un ochi învineţit şi-şi ţine braţul stîng înfăşurat într-o eşarfă.

Jon Scieszka, asistat de un colaborator constant, ilustratorul Lane Smith, rescrie în registru umoristic ori chiar sardonic o serie de basme celebre. **The Really Ugly Duckling** se încheie sec (şi înfiorător pentru eroul "dezînşelat") cu o constatare (redată cu litere de trei ori mai mari decît cele folosite anterior) ce deformează şi desfiinţează morala prototipului: "Ei bine, după cum s-a văzut mai apoi, era o răţuşcă urîtă pe bune. Care a crescut [ilustraţia arată şi ea un erou acum de trei ori mai mare decît în ilustraţia precedentă - n.n.] şi-a ajuns o raţă urîtă foc. Sfîrşit." **The Other Frog Prince** etalează (pe lăţimea unei pagini duble) imaginea personajului titular, pe a cărui limbă nesfîrşită sînt prinse ca într-un insectar tot felul de gîngănii, unele purtînd un indicativ comun ("muscă"), altele insolitate sub o denumire (pseudo-)latinească: *Locustidae*, *Geometridae*, *Bombus terrestris*, *Myrmeleon formicarius*, *Pompilus viaticus*; treimea inferioară a paginii este ocupată de text, care, o vreme, se înscrie liniştit în matca poveştii - pînă cînd broscoiul o roagă pe prinţesă să dezlege cu un sărut vraja care i-a răpit înfăţişarea de prinţ

arătos; fata, după o scurtă cumpănire, îl sărută; "am glumit, spuse broscoiul şi sări înapoi în lac, iar prinţesa îşi şterse mîzga care-i rămăsese pe buze. Sfîrşit." Aceeaşi poveste a fraţilor Grimm este răstălmăcită ireverenţios de filmul lui Jim Henson **The Frog Prince** (din seria Muppets); transformarea fabulei este critică la adresa celebrării autorităţii masculine în naraţiunea de pornire şi promovează cultul prieteniei sincere, adevărate, devotate, care este pusă în contrast cu relaţiile interpersonale superficiale, avînd în vedere doar profitul (de un fel sau altul). De un comic mai degrabă benign şi fermecător, chiar dacă pune în discuţie probleme serioase (printre care despotismul, tirania), acest film nu se compară totuşi, ca virulenţă a parodiei, cu **The Frog Prince** al lui Eric Idle (de asemenea, o inspirată combinaţie a jocului unor actori în carne şi oase cu mînuirea unor măşti şi a unor păpuşi). În filmul lui Idle (cel devenit celebru mai ales cu seria **Monty Python**), prinţesa este o creatură insuportabilă, extrem de înfumurată şi de arogantă, devenită, fără ca ea să-şi dea seama, ţinta bătăii de joc a servitorilor, care sînt sătui de mofturile şi de pretenţiile ei absurde; broscoiul însă, personajul care ar trebui să fie dezgustător, este spiritual, plin de farmec şi, la ospăţul de nuntă, înregistrează un succes monden colosal dansînd cu pasiune, cîntînd, spunînd bancuri şi chiar recitînd din Shakespeare. "Limbajul folosit este *slang*-ul american şi numeroasele aluzii cu caracter sexual conferă filmului o ambiguitate erotică incitantă şi comică totodată. [...] Portretizarea cinematografică a monarhiei şi a vieţii de la curte este o critică adusă fără echivoc pompei promovate de reprezentanţii regalităţii, precum şi folosirii arbitrare a puterii. Povestea pretendentului cu înfăţişare de animal nu mai are drept scop prezentarea sacrificiului de sine al unei femei obligate să mîntuie un bărbat care e prizonier al bestialităţii, ci dezvăluie vanitatea, ipocrizia şi evidenţiază capacitatea umorului de a da în vileag conştiinţa falsă."[21]

Schema actanţială este şi ea de-a dreptul răvăşită în basmul de autor. Deplasarea în spaţiu, de exemplu, ca element de compoziţie, este considerată de Propp "un ax al basmului şi, simultan, partea lui mediană"[22], modalitatea prin care eroul îşi realizează dorinţa; Alice însă porneşte în călătorie spre altă lume chiar de la începutul basmului, fără să-şi dorească nimic, mînată doar de o curiozitate obscură şi deloc presantă – doar că ea se plictiseşte nefăcînd nimic într-o după-amiază caldă şi senină de mai; hobbitul Bilbo, luat de-a sila într-o aventură pe care nu pune mare preţ, are nevoie de timp, de răbdare şi de activarea perspicacităţii moştenite dinspre ciudatul clan Took (neamurile

mamei sale) pentru a se adapta situaţiei extraordinare, pentru a simţi că aventura este şi *a lui*; pînă atunci, el este chinuit de dorul năprasnic de casă, iar noaptea îl bîntuie coşmare ce-i traduc dezorientarea în metafore: "toată noaptea îşi visă căsuţa şi se plimbă în somn prin toate încăperile, căutînd ceva ce nu putea găsi şi nici nu-şi putea aminti cum arată."[23] Unele personaje întîlnite de Alice pe parcursul iniţiatic sînt cu totul în afara tiparului actanţial; ele nu par să aibă absolut nici o funcţionalitate, apariţia lor e gratuită din punctul de vedere al articulaţiilor narative; mai mult, ele sînt piedici în calea desfăşurării poveştii şi Alice e foarte grăbită să scape de prezenţa lor, care i se pare şi anostă pe deasupra. Simptomatică pentru deplasarea aventurii din spaţiul epic/evenimenţial către universul interior al protagonistei este întîlnirea dintre Alice şi Cavalerul Alb. Apariţia acestuia este grotescă şi gratuită din perspectiva eroinei care se îndreaptă triumfal către deplina consacrare (transformarea din pion în regină). Alice este uşor agasată de digresiunile lui, cărora nu reuşeşte să le dea de capăt, ca şi de sentimentalismul preţios cu care el o asaltează, încercînd (utopic) să prelungească o clipă ce *numai lui* i se pare semnificativă şi preţioasă. Alice nu recunoaşte, nu identifică *rostul* Cavalerului Alb în itinerariul ei; surescitată de victoria aflată atît de aproape, ea îşi doreşte să elimine "factorul de frînare" cît mai curînd, dar şi cît mai puţin traumatizant pentru nefericita "piedică", pentru care simte o ciudată, inexplicabilă îndatorare (în locul înduioşării sperate de el!), generată mai degrabă de simţul de civilitate ce i-a fost inculcat stăruitor. Tocmai pentru că o vede, o simte nerăbdătoare, neatentă şi (cel puţin momentan) opacă la revelaţia majoră a experienţei pe care o traversează, Cavalerul Alb, deşi adînc melancolizat, rănit, mortificat de lipsa ei de (disponibilitate la) înţelegere, se resemnează să i se dea la o parte din drum, dar, înainte de retragere, insistă (chiar dacă *ştie* că o plictiseşte cu stăruinţa lui *acum* incomprehensibilă) să îi ofere încă o şansă (virtuală, dar intactă) de a accede la cunoaşterea superioară. "Invenţia" lui poetică ţesută pe o melopee ce, din păcate, o lasă rece pe Alice, comentariul lui aproape sibilinic asupra cîntecului, gesturile de rămas-bun şi de "petrecere" care sînt performate de cei doi (e drept, pentru că *el* ţine cu tot dinadinsul la săvîrşirea lor) insolitează şi ritualizează o despărţire care se converteşte astfel în eventualitatea unei reîntîlniri/regăsiri în viitor. În acest punct al naraţiunii, pentru prima (şi singura) dată în cursul aventurii, se inserează o *mise en abyme* prospectivă: "mulţi ani după aceea [Alice] avea să-şi reamintească întreaga scenă, în cele mai mici amănunte, ca şi cum totul s-ar fi petrecut

abia cu o zi în urmă". Aşa cum îşi doreşte el (şi cum, probabil, îi va fi comunicat totuşi lui Alice la nivel subliminal), Cavalerul Alb rămîne cu adevărat o *icoană* în memoria eroinei, o imagine clară, pregnantă, însufleţită, care poate să re-creeze aievea (şi oricînd, adică oricît de tîrziu) o stare de graţie ce n-a fost percepută ca atare la prima epifanie. Darul de despărţire este consacrat drept cale de întoarcere în trecut, este un *passe-partout* deghizat, o magică anulare (*in abstracto*) a pericolului de eşec existenţial. Numai în perspectiva "developării" acestui cadou enigmatic, doar în momentul în care revelaţia existenţială este actualizată, realizată, personajul "inutil", personajul-balast ajunge să ocupe poziţia de adjuvant care i se cuvine de drept.

Alte personaje se distribuie în anumite roluri, dar se achită destul de derutant de responsabilităţile lor sau amestecă aiuritor trăsături care definesc poziţii-actanţiale diferite: Humpty Dumpty pozează în adjuvant condescendent (fără nici un gînd de subordonare), dar lămuririle sale o zăpăcesc şi mai tare pe Alice; Kitty, pisicuţa lui Alice devenită Regina Roşie în vis, deşi i se solicită ajutorul în soluţionarea dilemei onirice, se arată cu totul nepăsătoare şi se comportă ca o pisică obişnuită, necalificată pentru a da sfaturi şi indicii; Regina Roşie, de altfel, are o atitudine contradictorie, tulburătoare: în Oglindă o luminează pe Alice în privinţa diferitelor mistere din spaţiul fabulos, în Wonderland e pusă numai pe observaţii tăioase şi pe tăiat capete. Dragonul cel sfios al lui Kenneth Grahame acceptă abia după multe insistenţe (şi promisiuni) să ţină loc de personaj negativ; după simulacrul de luptă cu Sfîntul Gheorghe, el este în culmea fericirii că "adversarul" acceptă să fie prieten cu el. Eroina poveştii **Petronella**, de Jay Williams, agasată de farmecul fad şi de egoismul prinţului, se căsătoreşte cu dragă inimă cu vrăjitorul ce trebuia să-i fie duşman.

Abaterile de care se face "vinovat" basmul modern în raport cu normele stabilite ca imuabile în spaţiul poveştii orale sînt consecinţe fireşti ale schimbării modului său de funcţionare (la mai multe nivele). Pentru mutaţiile structurale dau seamă mai ales natura mediului/mediilor folosit(e) (care determină tipare diferite de gîndire şi de organizare a discursului), adoptarea altui/altor cod(uri) de exprimare a mesajului, evoluţiile produse în universul semantic (antrenînd substituirea miraculosului cu fantasticul, ceea ce implică alt tip de reacţie în faţa supranaturalului şi o altă schemă de acţiune) şi, nu în ultimul rînd, intenţia inovativă a unor autori dornici să se emancipeze de un model simţit ca prea rigid şi, oricum, devenit neîncăpător.

2. DIALOG ŞI REFLEXIVITATE JOCURI (TRANS)TEXTUALE

Indiferent de genul/specia literar(ă) abordat(ă), autorii nu ezită să se prevaleze de nenumăratele posibilităţi de manipulare spectaculoasă, fascinantă, oferite de textul-obiect. Jocuri aproape inepuizabile, metatextualitatea şi intertextualitatea/transducţia (literară)[24] sînt voluptăţi împărtăşite fără complexe (uneori abuziv) chiar şi de cei ce scriu/creează mărturisit numai pentru copii; focalizarea exclusivă a acestora pe un segment de public cu o arie de cuprindere destul de redusă a fenomenului literar/artistic aduce puţin a ipocrizie lipsită de scrupule (în cazul în care nu e, de fapt, un procedeu programat subversiv); ori autorii respectivi nu ştiu prea multe despre cititorul/receptorul lor real şi-i estimează eronat competenţa (ceea ce este la fel de grav, ba chiar condamnabil).

Că scriitorii îşi antrenează cititorii în diferite jocuri şi că "textul este un teren de joc"[25] nu mai constituie de mult un secret şi nici o surpriză. Contractul ludic se întemeiază pe convenţia preliminară a lui "ca şi cum"[26]: în spaţiul jocului textual sînt activate/puse în valoare discrepanţe ce se pot manifesta la diferite nivele: extratextual (între autor sau text şi lumea "reală"), intratextual (între "insulele" semantice construite în interiorul textului) sau pragmatic (între text şi cititor).[27] În mod aparent paradoxal, aceste diferenţe sînt anulate prin acord comun, pentru a se crea impresia unui univers omogen în ipostaza ideală/ipotetică aleasă), şi, în acelaşi timp, mereu denunţate şi evidenţiate (pentru ca iluzia să nu devină amăgire, ci să-şi păstreze caracterul voluntar; jocul trebuie să rămînă joc, nu să se confunde cu realitatea). "Ca teren de joc unde autorul se întîlneşte cu cititorul, textul literar poate fi descris din trei perspective: structurală, funcţională şi motivaţională. O descriere structurală ar viza prospectarea terenului, o descriere funcţională ar încerca să explice care este miza jocului, iar o abordare motivaţională ar examina disponibilitatea şi nevoia noastră de a intra în joc."[28] Strategiile ludice fundamentale[29] se pot combina în diverse moduri, dar distribuţia şi funcţionarea lor într-o situaţie particulară sînt dirijate de interacţiunea lor cu două seturi de reguli, *conservatoare* /vs/ *dispersante*[30], sau, în terminologia lui Iser, *prescriptive* (care impun respectarea unor convenţii ce structurează un rol în jocul cu valenţe ludice şi histrionice totodată, în funcţie de diferite tipuri de relaţii: ierarhice, cauzale etc.), respectiv *aleatorii* ("care desfac laţul normelor prescriptive", care introduc

principiul libertăţii într-un joc marcat de restricţii).[31]

Este evident că basmul tradiţional mizează absolut (adică exclusiv) pe respectarea tiparului structural constituit ca model abstract imuabil. Rostirea basmului popular este un ritual din mai multe puncte de vedere şi ceremonialul povestirii se conservă inalterat atîta vreme cît se menţin condiţiile speciale care l-au generat, perfecţionat şi formalizat. Invazia scrisului şi, mai ales, a tiparului în viaţa cotidiană modifică iremediabil mentalitatea oamenilor, felul în care ei se raportează la povest(ir)e. Ca orice obiect, un text poate fi manevrat, întrebuinţat - pînă şi ca formă/spaţiu de recreere. Basmele moderne se pretează la jocuri dintre cele mai diverse tocmai prin calitatea lor de texte, de discursuri scrise. Voluptatea descoperirii unui spaţiu de manifestare liberă duce (firesc) la contestarea regulilor prescriptive. Dezmărginirea, des-centrarea, des-facerea modelului standard nu schimbă numai structura basmului, ci, desigur, şi modul lui de funcţionare. Miza încetează de a mai fi trăversarea (=promovarea) unei încercări, a unei probe în orizontul alternativei clare *pierdere* (eşec) - *cîştig* (reuşită), aşadar nu mai este identificată cu rîvnita calificare pentru a accede la un statut superior, şi devine o ţintă mobilă, definită nu ca obiect, ci mai mult ca o stare de spirit, ca proces de schimbare a poziţiilor, a rolurilor şi chiar de jonglare cu acestea. *Înţelegerea* nu mai este concepută ca o campanie de cucerire, ca asaltare a unui ţel precis, avînd contur de lucru (fie el şi magic), ci ca o aventură victorioasă, aducătoare de împlinire, indiferent de rezultatul ei concret. Jocul propus de text este o experienţă care îmbogăţeşte şi care, totodată, produce satisfacţie; *le plaisir du texte* nu este o simplă oportunitate hedonistă, ci un elaborat, un savant (dar nu neapărat grav, solemn, ba chiar dimpotrivă) exerciţiu de virtuozitate *interpretativă* (în ambele sensuri ale cuvîntului). Cititorul se lasă cu bună ştiinţă antrenat într-o iluzie captivantă, al cărei cetăţean se străduieşte să devină (pe un timp de el determinat), păstrînd în acelaşi timp conştiinţa deplină a i-realităţii lumii ficţionale. Această dedublare îi permite "îmbrăţişarea" (comprehensiunea) textului din exterior, fără ca să-i impună renunţarea la deliciile pătrunderii în "incintă". Aflat concomitent înăuntrul şi în afara ficţiunii, cititorul se îmbată cu noua senzaţie a puterii. Motivaţia acceptării ofertei de a intra în joc este evidenta recompensă care se obţine negreşit - fie şi pentru participare doar, şi nu neapărat la sfîrşitul partidei. Prin intermediul imaginaţiei, omul pătrunde în lumea esenţelor; ceea ce îi este inaccesibil este adus în prezent, în realul închipuirii, fiind, în acelaşi timp, păstrat/consacrat ca absenţă, pentru că

această figurare este părelnică, este o amăgire constant şi consecvent menţinută în conştiinţă ca atare.[32] Joc nu ferit de primejdii, balansul problematic între prezenţă şi absenţă, între real şi ireal, între lumea palpabilă şi aceea imaterială a închipuirii semnifică simultan o pierdere (a inocenţei încrezătoare desfăşurate într-un spaţiu securizant) şi un cîştig (al libertăţii de mişcare, de opţiune, de interpretare). Iar descoperirea cea mai tulburătoare (posibil traumatizantă) este că "pasivul" şi "activul" acestei "balanţe contabile" nu se compensează; preţul noii achiziţii (libertatea de manevră) include (printre altele) şi reversul amar al relativizării reperelor: dacă omul îşi exercită (cu maximă încîntare) dreptul de a "mînui" fără constrîngeri textul, prin forţa lucrurilor el se expune la rîndu-i manipulării sale de către acesta. Succesiv sau simultan subiect şi (virtual) obiect al manipulării, el se descoperă trăitor sub zodia incertitudinii. Jocul cu textul este o mai mult sau mai puţin disimulată luptă pentru putere. Nu de puţine ori, textului i se aplică tratamente de şoc sau experimente dintre cele mai îndrăzneţe (dacă nu cu totul scandaloase). Izvorît din teamă şi nesiguranţă, jocul de-a tirania ("la urma urmei, *cine* e stăpînul?" tranşează retoric Humpty Dumpty problema tensiunii existente/apărute între vorbitor şi cuvintele care, puse la treabă, încep să facă nazuri, "după temperament") se înscrie pe dimensiunea definitorie a ambiguităţii, ceea ce îi garantează (dialectic) perpetuarea la nesfîrşit şi necontenita prospeţime: nimic nu se pierde şi nimic nu se cîştigă pentru totdeauna; precauţiile, măsurile de siguranţă, oricît de ingenioase, pot (şi urmează) să fie (mai devreme sau mai tîrziu) contracarate, stimulîndu-se astfel ingeniozitatea, flexibilitatea şi demolîndu-se eficient (şi glorios) orice tip de inerţie.

Modalitatea metatextuală cea mai frecventă este autoreflectarea textului ce se proiectează în sine, reduplicîndu-se la un alt nivel; "replica" generată în interiorul cărţii/textului este atribuită ocazional unuia dintre personaje - reduplicare simplă, prima din cele trei trepte/varietăţi de reflectare, şi anume la nivel de *énoncé*[33]. Astfel, poemul care o intrigă atît pe Alice, *"Jabberwocky"*, este epitomul *Wonderland*-ului: deraierea semantică se produce pe un teren impecabil structurat din punct de vedere gramatical; cuvintele care îi sînt necunoscute lui Alice par şi iremediabil incomprehensibile; ele cheamă asocieri lexicale fulgurante, trimit la noţiuni nebuloase, dar se supun cu ireproşabilă obedienţă codului lingvistic în dimensiunea morfologică şi în cea sintactică ale acestuia[34], întocmai cum aventurile lui Alice urmează o logică perfectă, chiar dacă absurdă,

adică *altfel* în manifestarea ei, adică neconformă cu sensul comun. Intuiţia îi "suflă" eroinei o replică magistrală prin perspicacitatea observaţiei: "s-ar spune că [poezia] îmi îndeasă o mulţime de idei în cap, numai că nu le prea pot pricepe. În orice caz, *cineva* a omorît *ceva*, asta-i limpede, fără doar şi poate."

Întors din aventura pe care ajunge s-o îndrăgească şi s-o preţuiască din tot sufletul, după cîţiva ani de excentrică reinserţie în universul familiar (operaţiune cvasi-ratată, întrucît "apucîndu-se să scrie poezii şi frecventînd ielele" îşi pierde iremediabil reputaţia), Bilbo începe să-şi scrie memoriile: *"Pînă acolo şi înapoi; vacanţa unui hobbit"* – desigur, *mise en abyme* retrospectivă a cărţii care tocmai stă să se încheie. În **Haroun and the Sea of Stories**, această echivalenţă este indicată în mod neechivoc: după consumarea peripeţiilor în Kahani (Ţinutul Poveştilor), tatăl lui Haroun, povestitorul de meserie Rashid Khalifa, este întîmpinat cu aplauze de un public entuziast care aşteaptă să audă o nouă poveste, la fel de nemaipomenită ca şi celelalte spuse alte dăţi; discursul lui începe astfel: "Doamnelor şi domnilor, povestea pe care am să v-o spun astăzi se cheamă *'Haroun and the Sea of Stories'*"; "şi începu: 'a fost odată, în ţinutul Alifbay, un oraş mohorît, tare mohorît, atît de îngrozitor de mohorît, încît locuitorii lui îi uitaseră pînă şi numele...'" – adică exact incipitul cărţii lui Rushdie; "după cum sînt sigur că aţi ghicit, Rashid le-a spus atunci oamenilor aceeaşi poveste pe care tocmai v-am istorisit-o eu."[35] Această circularitate deschisă (reflexivitate de tip *ecou*) a textului, asupra căreia autorul atrage explicit atenţia, se remarcă şi în cartea lui Iordan Chimet **Închide ochii şi vei vedea Oraşul** (apărută cu două decenii înaintea lui **Haroun**): "am luat atunci pana în mînă şi cu inima luminată şi hotărîtă m-am aplecat asupra hîrtiei şi am început a scrie astfel [este reiterat începutul primului paragraf al cărţii]: *Părea că va fi o zi ca toate celelalte. Cel puţin aşa credeau toţi, de la vlădică pînă la opincă, şi pe bună dreptate. Căci cine credeţi dumneavoastră că ar fi putut fi, dis-de-dimineaţă, de altă părere?* Şi tot aşa mereu pînă la SFÎRŞIT"[36].

În **Povestea fără sfîrşit** relaţia dintre text şi reflexul său intradiegetic este mai complicată şi mai stranie; cele două "rostiri" fuzionează într-un discurs care le distinge una de cealaltă prin procedee tipografice (corpuri de literă diferite); astfel, oglindirea textuală se focalizează pe *énonciation*, iar reduplicarea tinde să se propage la infinit. Bastian citeşte cu sufletul la gură cartea magică avîndu-l ca erou pe Atreiu şi, într-un moment de maximă încordare, *"scoase un uşor strigăt de spaimă*. Un strigăt de spaimă răsună prin prăpastie şi se repetă de mai multe ori în

ecou. Ygramul îşi roti ochiul spre dreapta şi spre stînga pentru a vedea dacă mai sosise încă cineva, căci băiatul ce se afla în faţa ei, paralizat de spaimă, nu strigase. Dar nu mai era nimeni. – *Să fi fost oare strigătul meu pe care l-a auzit? îşi zise Bastian adînc neliniştit. Dar aşa ceva e absolut cu neputinţă.*"[37] Înaintînd în poveste, Bastian află că prinţesa Fantáziei ajunge la Bătrînul de pe Muntele Călător (aluzie la Muntele Sinai, la tabernacol şi la Lege) care scrie într-o carte plutind în aer, într-o carte cu titlul *"Povestea fără sfîrşit"*: *"Bastian se zăpăci de tot. Era întocmai cartea pe care o citea el! O mai privi încă o dată. Da, nu încăpea nici o îndoială, cartea despre care era vorba acolo era chiar cartea pe care o ţinea în mînă! Cum era posibil ca să fie vorba despre aceeaşi carte chiar în cuprinsul ei?*"[38]; **Povestea magului călător în stele** aminteşte, de asemenea, de "cartea lumii", accesibilă numai celor iniţiaţi; magul citeşte doar, descifrează "semnele strîmbe întoarse-arabeşte"; scrierea însă e o taină prea mare, chiar şi pentru el. Dar misterul transcendenţei i se revelează direct stăpînei lumii poveştilor: "Crăiasa Copilă citi ce scria acolo şi era chiar ceea ce se petrecea în momentul acela, anume: 'Crăiasa Copilă citi ce scria acolo...' – Tot ce se întîmplă, spuse ea, tu scrii acolo. – Tot ce scriu eu acolo se întîmplă, fu răspunsul."[39] Şi Bătrînul reproduce întocmai partea de început a cărţii lui Ende pînă cînd Bastian îşi dă seama cu groază că aceasta e povestea *lui* – *"În clipa aceea Bastian înţelese un lucru esenţial: cineva poate fi convins că îşi doreşte ceva – chiar ani de zile – atît timp cît ştie că dorinţa nu-i poate fi îndeplinită. Dacă se află însă dintr-o dată confruntat cu posibilitatea ca dorinţa visată să se transforme în realitate, nu-şi mai doreşte decît un singur lucru: să nu fi avut niciodată acea dorinţă.*"[40] Povestea Bătrînului continuă pînă în momentul sosirii Crăiesei Copile la el, pe Muntele Călător, şi reîncepe să se desfăşoare într-un ritm "neschimbat şi fără a putea fi vreodată schimbat"[41]; disfuncţionalitatea textului oglindit în sine însuşi este dătătoare de vertij: povestea se "împiedică" într-o buclă temporală care se repetă, mecanic şi steril, la infinit; în acest moment Bastian pătrunde înţelesul poemului enigmatic rostit mai devreme de Bătrîn ("Povestea fără de sfîrşit / Dacă cu sine se-ntîlneşte/ Odată cu această carte/ Întreaga lume se sfîrşeşte!"[42]) şi se hotărăşte să intervină, ca factor de deblocare: intră (la modul propriu) în Povestea fără sfîrşit, deşi se pare că el era deja acolo, de la începutul începuturilor. Limitele textului lui Ende îl arată clar pe erou într-o poziţie ambiguă faţă de Fantázia: concomitent, el este şi înăuntrul, şi în afara acestei lumi. În finalul cărţii **Through the**

Looking-Glass, în acelaşi tip de impas logic ajunge şi Alice, ilustrînd al treilea tip de *mise en abyme* – oglindirea pe care Dällenbach o numeşte *aporistique*. Povestea este structurată după un tipar straniu şi alienant în chiar simplitatea lui paradoxală; mecanismul oniric al cărui *sens* Alice încearcă zadarnic să-l pătrundă seamănă cu faimoasa bandă a lui Moebius – un continuum perfect al interiorului şi interiorului, fără graniţe. Nici unul dintre răspunsurile posibile la întrebarea exclusivă "cine pe cine a visat?" nu poate pune ordine (văzută ca ierarhie) într-un univers care substituie (derutant şi capricios) prin *şi..., şi...* ceea ce simţul comun percepe ca fiind o relaţie disjunctivă între elemente. Dar nu numai codul narativ poate fi obiect al autoreflectării, ci şi codul lingvistic în care este elaborat un discurs, iar modelul prin excelenţă al acestei specularităţi[43] este parada hermeneutică pe care o face Humpty Dumpty cînd este solicitat să-şi spună părerea în legătură cu *"Jabberwocky"*.

În **Hook**, filmul lui Steven Spielberg inspirat de cartea lui J.M. Barrie **Peter and Wendy** (mai populară, din varii motive, decît lirica şi gingaşa **Peter Pan in Kensington Gardens**), raporturile dintre elementele antrenate în jocul intertextualităţii sînt de-a dreptul labirintice; hipertextul cinematografic inventează o continuare, într-un context schimbat în mod dramatic, a poveştii lui Peter coborît în profan: el îşi uită dorinţa fierbinte (altădată monomanie *şi* principiu existenţial) de a rămîne pentru totdeauna copil, devine un abil (şi foarte ocupat) om de afaceri, care îşi neglijează familia şi viaţa interioară, în general. Povestea exemplară îşi sancţionează eroul care a părăsit-o lipsind-o astfel de sens: îl absoarbe din nou, în scop demonstrativ-dojenitor (şi punitiv), obligîndu-l să pună lucrurile în(tr-o) ordine – cu speranţa recuperării lui, considerată vitală pentru dăinuirea lumii ficţionale. Reinserţia forţată a lui Peter în spaţiul *Neverland*-ului dezvăluie o acută înstrăinare a celor doi poli ai binomului odinioară indestructibil: şocul reîntîlnirii este generat de schimbările majore care îi îndepărtează dureros pe protagonişti, nu numai unul faţă de celălalt, dar şi pe fiecare dintre ei de sinele său de demult, din epoca edenică. Sub ameninţarea pierderii identităţii, sub spectrul disoluţiei, şi Peter, şi *Neverland*-ul se deprind din nou unul cu altul; în cursul refamiliarizării, crusta izolatoare a experienţelor derutante, alienante, se fisurează îngăduind recunoaşterea reciprocă şi regăsirea sinelui adevărat (între timp anesteziat de rătăcirea pe căi greşite). Revenirea în poveste nu echivalează însă cu anularea *intermezzo*-ului inductor de criză. Deşi armonia şi legile interne ale universului basmului sînt restaurate, umbra

sincopei de *credinţă* (în toate sensurile) rămîne ca un *memento* cu valoare de reper negativ. *Neverland*-ul recuperat nu mai poate fi niciodată ceea ce a fost; noua lui înfăţişare reflectă imperfect ipostaza iniţială, iar punerea în abisal avertizează (în subsidiar) asupra riscurilor experimentului, avansînd, în acelaşi timp, ca o provocare, o transparentă şi ademenitoare invitaţie la aventură. Existenţa "secundă" (ulterioară, dar şi de gradul al doilea) a lui Peter îi impune acestuia o re-parcurgere a traseului simbolic, iniţiatic, la capătul căruia el a (mai) fost consacrat o dată. Funcţionînd într-un context marcat de semnele indelebile ale postmodernismului, această *mise en abyme* traduce în termeni fabuloşi (erodaţi deja de o perspectivă şarjată, ironică şi deci, fie şi imperceptibil, ne-mai-întrutotul-solidară cu obiectul atenţiei) concepţia sănătoasă, stimulator triumfalistă, dar şi consolator încurajatoare (la nevoie) care îi animă pe piloţii de curse: victoria este ţinta supremă şi ea trebuie vînată pînă la ultimul strop de energie; nu reuşeşti, nu face nimic; vor mai fi şi alte raliuri; şi fiecare dintre ele trebuie abordat cu mentalitate de cîştigător – o achiziţie chiar mai importantă decît victoria în sine, pentru că procesul de motivare psihologică presupune reflecţie, evaluarea raportului dintre aspiraţie şi competenţă, estimarea şanselor de performanţă. Într-o viziune oarecum mai cinică (dar admiţînd că *ça marche* şi că, în plus, *c'est pour la bonne cause*), s-ar putea conchide că basmul îşi actualizează virtuţile compensatorii, adaptîndu-le necesităţilor existente într-o societate extrem de competitivă, în care, fireşte, nu toţi cetăţenii pot accede la lozul cel mare. Precis şi eficient (re)instrumentalizat, basmul nu are cum să dea mai mult decît se pretinde de la el. Altădată spaţiu magic al armonizării omului cu universul, el este acum o "tehnică de relaxare" (printre altele), o strategie de detensionare prin canalizarea trăirilor discordante către un liman utopic, la îndemîna oricui – prin exerciţii şi, mai ales, printr-o abordare *corectă*.

Nu întotdeauna reflectarea intertextuală are funcţie benign explicativă (sau, cel puţin, de indiciu bine intenţionat către găsirea semnificaţiei). La Perrault, cele două subunităţi textuale (povestea propriu-zisă, respectiv moralitatea) sînt eterogene şi înscrise într-o relaţie permanent conflictuală, deşi aceasta e deghizată în contiguitate paşnică, guvernată de principiul convergenţei sensurilor. Aparent destinate să rezume şi, prin abordarea tonului didactic-sapienţial, să fixeze în formule clare, precise şi, mai ales, memorabile "învăţăturile", relevanţa practică a poveştilor, moralităţile fac un joc dublu, de o rafinată perversitate intelectuală. Nu puţini s-au lăsat păcăliţi de anosta

lor cuminţenie de suprafaţă, socotindu-le un soi de balast textual, care compromite virtuţile estetice ale corpusului întreg. Potenţialul lor subversiv a fost însă exact sesizat, printre alţii, de M. Robert şi de M. Simonsen, care au remarcat că "juxtapunerea *poveste – moralitate* are drept scop să arate că aceasta din urmă este alta decît morala intrinsecă a poveştii"[44]. Moralitatea este, de fapt, terenul de manevră (ludică) predilect al autorului, în care el se amuză făcînd să intre în coliziune ceea ce spune cu ceea ce *pare* că spune. De sub conformismul fad şi trucat se iveşte, spectaculos, în toată splendoarea lui insolentă, un spirit nesupus şi funciarmente ironic. Prevestite încă din titlul volumului, moralităţile dezmint în realitate grila de lectură spre care îndrumă/orientează eticheta generică. După ce pătrunde noima sistemului de convenţii elaborat de autor, receptorul poate urma în paralel, într-o lectură contrastivă, cele două serii de semnale care descriu două piste interpretative divergente. Concomitent, se declanşează un al doilea joc de reevaluare a semnificaţiilor, între moralitate (cu toată zestrea ei ambiguă) şi textul poveştii care, la rîndu-i, îşi pierde (benefic) univocitatea. Citirea lineară a unei poveşti (+moralitate) de Perrault este ea însăşi o aventură, al cărei sens se reaşează, se redefineşte mereu, în funcţie de surprizele hermeneutice programate – nu chiar ghiduş, ci de-a dreptul sardonic – de către un autor ce nu-şi menajează "interlocutorii" virtuali, dar îi primeşte cu bucurie (complice) în joc pe aceia care nu cad în capcanele textului.

Unele basme sînt reflectate în intervenţii auctoriale paratextuale, care aduc lămuriri considerate esenţiale. Poemele încadratoare (cu rol de prefaţă, dedicaţie şi, respectiv, postfaţă) ale aventurilor lui Alice au un rol prezentativ, aşadar se referă direct la textul basmului în sine, la geneza, la semnificaţia lui globală şi la rostul pe care i l-a desemnat autorul; evocarea este strengărească şi lipsită de griji în prima carte: "şi-aşa se-nfiripă basmul cu minuni"; "Alice! Un basm pentru copii să iei/ Şi cu mînuţa-ţi blîndă-l pune/ Acolo unde visele Copilăriei se-mpletesc/ În a[le] Amintirii vrăjite cunune"[45]; **Through the Looking Glass** debutează melancolic ("Şi chiar dacă un uşor suspin/ Ar tremura cumva-n poveste/ La gîndul zilelor de aur ce s-au dus/ Şi-al verii fericite care nu mai este,/ El nu va întrista cu umbre-ntunecate/ Farmecul acestei istorii minunate."[46]) şi se încheie într-o notă elegiacă, pentru că zilele minunate de odinioară s-au dus, iar inspiratoarea lui Carroll e pierdută pentru totdeauna pentru el; însă "alţi copii, în altă barcă veche,/ Cu ochi strălucitori şi-atenţi/ Vor asculta povestea fără de pereche."[47] Pentru că jocul din cea

de-a doua carte este mai complicat şi, totodată, mai riguros, autorul oferă şi anexe care explică/explicitează sensul subteran al basmului său (el descrie problema de şah ilustrată, decodează distribuţia personajelor şi semnalează corespondenţa, deşi nu foarte strictă, între evenimentele din poveste şi mutările de pe tabla de şah).

De anexe contextualizante se foloseşte şi Tolkien, numai că acestea sînt de dimensiuni cu adevărat monumentale şi detaliază cu aplicaţie cvasi-ştiinţifică istoria şi geografia Lumii lui Secundare; prologul la **The Lord of the Rings** tratează "Despre Hobbiţi şi alte chestiuni [importante]", iar celor peste o mie de pagini de aventuri propriu-zise le urmează un bogat material documentar, organizat tematic astfel: A) Analele regilor şi ale celorlalţi cîrmuitori (cronologia fiind foarte strictă şi elaborată); B) Cronica Ţinuturilor Vestice (un fel de Legendă a Secolelor); C) Arborii genealogici ai hobbiţilor; D) Calendarele folosite în Middle-earth; E) Informaţii lingvistice – pronunţarea numelor şi a celorlalte cuvinte în limbile inventate de Tolkien şi atribuite diverselor neamuri înfăţişate în cărţile sale; date despre scrierea şi alfabetul acestor limbi; prezentarea din perspectivă diacronică a trunchiului de limbi *Eldarin*; note despre traducerile pe care le-ar fi făcut autorul din aceste limbi în limba engleză; F) Indexuri – de cîntece şi versuri; de persoane, animale şi monştri; de locuri; de lucruri.[48] Şi în **The Hobbit**, dar mai ales în **The Lord of the Rings** Tolkien recurge la contextualizarea prin hărţi (care constituie un cadru "concret" pentru desfăşurarea acţiunii) şi prin referinţe la secvenţe din alte cărţi ale sale (integrate în acelaşi "ciclu mitologic", după cum spune Ch. Moseley), pentru a îmbogăţi faptele prezentate cu detalii dintre cele mai diverse. Procedeul includerii ilustraţiilor, alături de text, în opera de ficţiune este o adevărată modă la începutul secolului nostru, aşa că şi Tolkien efectuează un mare număr de desene menite să-i vizualizeze pe alocuri discursul – de pildă, înfăţişarea lui Bilbo şi a trolilor este prezentată direct în imagine, făcîndu-se economie de descrieri verbale[49]. Interesant este că şi la nivel pragmatic scrierile lui Tolkien se condiţionează reciproc; **The Silmarillion** (începută în 1917 ca **Book of Lost Tales**) reprezintă un proto-text – minat (ca text ficţional de-sine-stătător) de o oarece dezlînare, de o creştere cumva haotică – pe care autorul s-a sprijinit constant în activitatea sa creatoare ulterioară, folosindu-l ca pe un fel de rezervor imaginar; din el au izvorît **The Hobbit**, publicat douăzeci de ani mai tîrziu, şi **The Lord of the Rings** (conceput ca o continuare la **Hobbit**, pe care îl şi precede

totodată, prin explicaţiile ample din interiorul naraţiunii şi prin anexele lămuritoare). "După **Stăpînul Inelelor** nu mai este posibilă lectura **Hobbitului** în cheie naivă, datorită conştientizării – pe linia 'decodării întîrziate [retroactive]' enunţate de Ian Watt – a ironiilor şi semnificaţiilor de care personajele (împreună cu vocea narativă) nu au ştiinţă. Cartea publicată mai întîi a fost repoziţionată de aceea apărută ulterior. Şi, cînd s-a publicat **Silmarillion**[50], receptarea *mythos*-ului din **Stăpînul Inelelor** a fost modificată în mod similar."[51]

Aşa cum, comparînd **Hobbitul** cu **Stăpînul Inelelor**, se pot remarca izomorfii şi recurenţa unor motive[52], este foarte evident că şi între cele două cărţi cu Alice există asemănări numeroase (şi deloc întîmplătoare) la diferite nivele[53], ce fac din ele, dacă nu două oglinzi paralele între care se generează miraculos un univers ficţional mai mult decît neobişnuit, atunci două feţe (una solară, a expansiunii emoţiilor, cealaltă lunară, a regresiunii în cochilia reflecţiei), două ipostaze coordonate ale unui complex imaginar ce reproduce halucinant, în alte dimensiuni (controlate de Lewis Carroll), fragmente din realitatea extratextuală, din lumea lui Charles Dodgson. Mărcile acestei "teleportări" misterioase (perceptibilă doar după ce procesul în sine s-a încheiat) sînt diseminate din abundenţă (şi cu discretă jubilaţie auctorială) în ambele texte, ca semnale de complicitate între autor şi receptorul/receptorii lui privilegiat/ privilegiaţi (mai întîi, şi mai presus de toţi şi de toate, Alice Liddell; apoi, surorile acesteia şi alte asemenea partenere de întîlniri importante (în ordine existenţială) în interiorul jocului; nu în ultimul rînd, propriul său *eu*, interlocutorul cel mai exigent, dar şi cel mai profund înţelegător, firește, al autorului). *Tripla* ocurenţă a cuvîntului *little* (calambur pentru *Liddell*) în poemul-prefaţă la **Alice's Adventures in Wonderland** se relaţionează cu evocarea şarjată a "nemilosului Trio" ce-l torturează pe povestitor "să înceapă degrabă" o nouă istorisire "plină de minunăţii şi ciudăţenii"; poemul-prefaţă la cea de-a doua carte se încheie cu ofranda "the *pleasance* of our fairy tale", Pleasance fiind al doilea prenume al lui Alice, iar poemul de încheiere este un acrostih pentru *Alice Pleasance Liddell*[54]; Bursucelul din **Alice's Adventures in Wonderland** porneşte din senin să povestească despre "three *little* [Liddell, n.n.] sisters" numite Elsie (citirea fonetică a iniţialelor L.C. – Lorina Charlotte), Lacie (anagrama pentru Alice) şi Tillie (diminutiv cu care era apelată Edith de către cei apropiaţi)[55]; în capitolul II ("*The Garden of Live Flowers*") din **Through the Looking Glass** apar Rose şi Violet, ipostaze

ficţionale ale celor mai mici fetiţe din familia Liddell, Rhoda şi Violet; în capitolul VII (*"A Mad Tea-Party"*) din prima carte, textul menţionează clar că ziua în care Alice cutreieră *Wonderland*-ul este 4 mai (ziua de naştere a "adevăratei" Alice); deşi povestea este născocită în 1862, cînd Alice Liddell are 10 ani, în exemplarul manuscris pe care Lewis Carroll i-l trimite acesteia drept cadou (**Alice's Adventures Under Ground**) "închiderea" textului este împlinită de o fotografie făcută fetiţei de către Carroll în 1859[56], cînd ea avea 7 ani – chiar vîrsta pe care o declară eroina în poveste; întîmplările din **Through the Looking Glass** începe cu o zi înainte de sărbătoarea artificiilor, Guy Fawkes Day (5 noiembrie), exact şase luni după prima aventură – în capitolul V (*"Wool and Water"*), Alice îi spune, de altfel, Reginei Albe că are "fix 7 ani şi jumătate".

Invazia elementelor biografice în operă nu este neapărat un proces conştient; în vreme ce lucrează la **Outside Over There**, Maurice Sendak, convins de natura magică a numelor, se frămîntă zile şi nopţi gîndindu-se ce nume să-i dea protagonistei. Din adîncuri subliminale ţîşneşte soluţia *Ida*, pe care autorul o acceptă ca transfer în ficţiune al prenumelui mamei sale de-a doua; abia după ce predă manuscrisul către editură (Harper & Row), întîmplarea face ca el să întîrzie în meditaţie asupra versurilor ce descriu un ritual: pentru a se mai putea întoarce de pe tărîmul gobelinilor, Ida, îmbrăcată cu haina de ploaie a mamei sale, trebuie să se îndrepte într-acolo *cu spatele*; şi în acest moment Sendak are revelaţia (extatică pentru el) că secvenţa *Ida* este conţinută, în formă inversată, de *Sadie*, prenumele mamei sale adevărate.[57] În schimb, alte detalii cu caracter personal sînt incluse în ficţiune în mod deliberat: în spaţiul suprarealist (şi de o ordine exemplară) al bucătăriei misterioase explorate de Mickey (**In the Night Kitchen**) după ce străbate Calea Lactee, toate lucrurile sînt cu grijă aşezate la locul lor şi etichetate liniştitor (sensurile fiind aşadar "domesticite", evidente şi la îndemînă); indiciile de natură scripturală (cifre, litere) trimit la date şi nume importante pentru Sendak în viaţa reală – de exemplu, data "10 iunie 1928", inscripţionată pe o etichetă, este chiar data naşterii autorului.[58] Atunci cînd un autor decide să se "zidească" în text într-un asemenea mod transparent, indiferent de ponderea şăgălniciei – în raport cu seriozitatea demersului său – există temei pentru a presupune (fără prea mari riscuri de eroare) că, într-un proces complex de cataliză biunivocă, lumea ficţională prinde contur în orizontul unui mit personal care se configurează, se cristalizează pe măsură ce ea se în-fiinţează.

Intrate cu un succes teribil şi în jocul hetero-intertextualităţii[59], cărţile cu/despre Alice inspiră/iniţiază serii întregi de paralelisme şi conexiuni, de cele mai diverse naturi, structuri şi forme[60], cu texte verbale şi alte obiecte semiotice. Cea mai recentă (şi cea mai riguros/inteligent exactă) replică ficţională la Lumea Secundară carrolliană este **Automated Alice**, de Jeff Noon.[61] Coperta (semnată de Ian Murray) este o tratare psihedelică (inspirată de afişele lui Andy Warhol) a unei ilustraţii de Tenniel; textul este organizat în 12 capitole (ca şi textele-model), iar titlurile acestora (*intertitres*[62]) sînt sofisticate jocuri de cuvinte care combină iradierile Aliciadei cu influxuri originînd în alte texte literare/artistice (precum **The Wonderful Wizard of Oz**), ori în contextul foarte concret, material(ist) al vieţii cotidiene. Tema principală a cărţii este raportul dintre Alice şi timpul pe care îl cunoaşte în posturi stranii, după ce ea intră în maşinăria unei pendule şi de acolo într-un spaţiu miraculos; tovarăşă de aventură este o păpuşă mecanică, numită Celia; deşi a ales acest nume la întîmplare, crede Alice, el i se dezvăluie mai tîrziu ca fiind anagrama propriului ei nume; întîmplările la care este martoră Alice – dar şi Celia – sînt absurde şi pline de ambiguitate, încît eroina în carne şi oase nu ştie dacă adevărata protagonistă a fost ea sau versiunea ei automată, dispărută fără urmă; în finalul povestirii, întrebarea care o obsedează "pînă la sfîrşitul zilelor date de Dumnezeu" este dacă Celia a existat în realitate sau a fost doar o iluzie; "*voi* ce părere aveţi?" este fraza de încheiere a cărţii, un ecou la întrebarea cu rol de limită textuală în **Through the Looking Glass**. În cartea lui Noon, întîlnirea cea mai semnificativă o are Alice cu un scriitor numit *Zenith*, în capitolul al VII-lea (dintr-un total de douăsprezece), al cărui titlu pomeneşte de ceasul care bate de *amiază*: "*The Stroke of* Noon [s.n.]"; Zenith, autor al romanelor **Shurt** şi **Solumn** (Noon a publicat **Vurt** în 1993 şi **Pollen** în 1995), afirmă că o cunoaşte pe Alice din cărţi şi că ar fi tentat să scrie povestea celei de-a treia aventuri – în pendulă – pe care o trăieşte ea. Jocul proiecţiilor auctoriale din **Automated Alice** se mută pe coperta ultimă, unde sînt redate în succesiune trei intervenţii care se înscriu pe o năucitoare axă a dezminţirii: "În ultimii ani ai vieţii sale, [...] Lewis Carroll a scris a treia carte despre Alice. Această lucrare enigmatică n-a fost niciodată publicată, ori măcar arătată cuiva, şi a fost descoperită doar cu puţină vreme în urmă."; "Lucrurile nu stau chiar aşa. **Automated Alice** a fost scrisă în realitate de Zenith O'Clock."; "O, doamne, asta nu-i deloc adevărat. Continuarea la **Alice in Wonderland** şi **Through the**

Looking Glass a fost scrisă de fapt de Jeff Noon. Zenith O'Clock este doar un personaj creat de Jeff Noon şi orice asemănare cu persoane în viaţă sau decedate este pur întîmplătoare."

Racordarea la un text (în speţă, un basm) pre-existent se poate face prin: 1) *preluarea* unor elemente definitorii, care sînt situate într-un alt context ficţional, unde li se păstrează sau nu caracteristicile esenţiale originare (v. **Das Gauklermärchen**, piesa lui Michael Ende declarat inspirată de romanul-*fantasy* al lui Iordan Chimet, **Închide ochii şi vei vedea Oraşul**[63]) sau prin *continuări* – nonconformiste şi cu valenţe umoristice sau efectuate "cu bună-credinţă", adică fără umor, ceea ce nu înseamnă întotdeauna limitare (v. remarcabilele *sequels* ale lui William Horwood[64] la **The Wind in the Willows** de Kenneth Grahame); **The Frog Prince Continued** a lui Jon Scieszka[65] este o spirituală şi neliniştitoare relativizare a fericirii instituite de încheierea basmului binecunoscut – "şi au trăit fericiţi cîte zile au mai avut de trăit"; **La Suite de Cendrillon ou Le Rat et les six lézards**[66] de Apollinaire mizează pe dublul sens al cuvîntului ***suite*** – acesta creează un tip de aşteptare (*continuarea* poveştii), dar se îndreaptă în altă direcţie (povestind la modul şarjat preţios, aproape de grotesc, ce s-a întîmplat cu *suita* Cenuşăresei: şoarecele şi şopîrlele care, prin vraja performată de zîna-naşă, au însoţit-o pe Cenuşăreasa la bal în calitate de vizitiu şi de lachei); 2) *repovestiri* (în diferite registre stilistice) din punctul de vedere al altor personaje(-reflector), sau focalizate pe alte personaje implicate în diegeză, ori din punctul de vedere al unui narator cvasi-impersonal; basmul **Scufiţa Roşie** devine astfel o poveste justificativă (şi moralizator avertizantă, totodată) spusă de un lup care se consideră *el* agresat de Scufiţă, drept care ripostează şi "o mănîncă din principiu", ca să se ştie de ce este el în stare cînd/dacă e "terorizat" – v. **Little Red Riding Hood as a Dictator Would Tell It**[67], de H.I. Phillips; schema relaţională lup-Scufiţă este reformulată (pe coordonate lirice) din perspectiva lupului consumat de fiori anticipativi la gîndul unei întîlniri de un erotism intens, de o forţă elementară, nedisimulat – adică din perspectiva lupului care aşteaptă ca un îndrăgostit sosirea fetei (v. Gwen Strauss, **The Waiting Wolf**[68]); **Der siebte Zwerg**[69] de Franz Hessel este confesiunea unuia dintre piticii din preajma Albei-ca-Zăpada: al şaptelea, cel mai neînsemnat (şi acut conştient de insignifianţa lui) şi cel care o iubeşte, în secret, cel mai mult, cu devotament şi umilinţă, chiar şi după ce ea pleacă însoţită de prinţul "cu picioare lungi"; iar **Dornröschen**[70] de Günther Kunert propune o viziune de coşmar

asupra Frumoasei Adormite – scoasă din circulaţie preţ de-atîţia ani, încît prinţul care soseşte, în sfîrşit, la castel ca s-o scape de blestem găseşte o bătătie neglijentă, înspăimîntătoare la privit, care sforăie de zor; 3) *"traducerea"* basmului respectiv în alt limbaj decît cel verbal (grafic, filmic etc.) – v. ilustraţiile la şi ecranizările după cărţile lui Lewis Carroll[71]; 4) *prelucrare ironică/parodică* – **Der gestiefelte Kater** de Ludwig Tieck, toate variantele la **Scufiţa Roşie** citate anterior, **The Other Frog Prince**, de Jon Scieszka[72], filmele de televiziune amîndouă intitulate **The Frog Prince** – cel regizat şi produs de Jim Henson (1971), cu actori şi păpuşi, respectiv filmul lui Eric Idle, parte a serialului TV **Faerie Tale Theatre** (producător Shelley Duvall, 1984-1987), dar mai ales spumoasa, nostima povestioară ("cu tîlc") **Snow White and the Seven Muppets**, semnată Jim Henson (1988).

Relaţia dintre textul lui Carroll şi ilustraţii efectuate de un şir nesfîrşit de artişti plastici este una destul de problematică. Mai întîi, cu excepţia volumului **Alice's Adventures Under Ground**, ilustrat de Lewis Carroll, şi, parţial, a ediţiilor princeps respective ale celor două cărţi cu Alice (ilustrate de John Tenniel), toate imaginile ambiţionînd să reprezinte universul ficţional carrollian sînt reflexe secundare, inspirate de o lume coerentă şi finită, deja instituită ca atare. Aşadar, influxurile semantice pornite dinspre imagine către text sînt efecte de "lectură" şi nu fac parte din procesul creativ (primar, dacă admitem – şi o facem – că receptarea este şi ea o activitate producătoare de sens), proces controlat de Lewis Carroll – într-o oarecare măsură. Sînt notorii dezacordurile apărute între Carroll şi Tenniel în decursul ilustrării cărţilor cu Alice. Temperament destul de blînd, se pare, Tenniel are totuşi o relaţie calificată drept "furtunoasă" cu Carroll, deşi amîndoi îşi păstrează (cu greu, e drept) civilitatea. Destul de ciudat (sau nu), în mai toate "meciurile" dintre autor şi ilustrator, triumfă Tenniel, care-şi menţine cu obstinaţie părerile şi particularităţile de viziune.[73] Critica a remarcat ulterior (pe lîngă infidelităţi flagrante faţă de textul lui Carroll) numeroase incongruenţe logice şi inconsecvenţe bizare în ilustraţiile lui, dar ele rămîn, incontestabil, un reper în domeniu, nu numai pentru că reprezintă prima tentativă de acest gen. Cu Henry Holiday, ilustratorul **Snark**-ului, Lewis Carroll are raporturi infinit mai relaxate, însă desenele academice ale lui Holiday nu au impactul ilustraţiilor lui Tenniel (pe care Ruskin, de exemplu, ca şi alţi specialişti, le consideră superioare). Dacă pe Holiday Carroll reuşeşte, fără dificultăţi, să-l convingă să renunţe la un desen

(care reprezintă un *Boojum*[74]), cu Tenniel el are mult mai mult de furcă: deşi îl atenţionează insistent şi repetat să modifice înfăţişarea/alura Cavalerului Alb, Tenniel rămîne ferm pe poziţie. Mai mult, se pare că obiecţiile acestuia cum că ar fi greu/imposibil de reprezentat episodul respectiv cîntăresc greu în decizia finală a lui Carroll de a elimina un fragment[75] din **Through the Looking Glass**.

Tocmai pentru că sînt cărţile de ficţiune cele mai frecventate de ilustratori, **Alice's Adventures in Wonderland** şi **Through the Looking Glass** suferă din greu povara acestei popularităţi fără egal: ele apar în tandem cu imagini plate, convenţionale, lipsite de vlagă sau chiar inepte, care le compromit impactul (meritat) la receptor. Probabil că tendinţa cea mai primejdioasă – pentru că e absolut străină de viziunea lui Carroll şi, prin urmare, vinovat falsificatoare – este ilustrarea lui **Alice** în cheie edulcorat-drăgălaşă, reprezentînd-o pe eroină ca păpuşică adorabilă şi fără minte. Din mulţimea ilustratorilor care i-au urmat lui Tenniel, de menţionat sînt, pentru originalitatea evidentă, păstrată cu toate că ei înţeleg *să servească* textul, Peter Newell, Arthur Rackham, Charles Robinson, Thomas Heath Robinson, Willy Pogany, Franklin Hughes, Philip Gough, Mervyn Peake, Graham Ovenden. Un model diferit de intertextualitate cuvînt-imagine este reprezentat de artiştii cu o viziune profund personală şi cu un stil aparte, pentru care cărţile lui Carroll sînt o *provocare*, un pretext inspirator de opere autonome (la rigoare, chiar polemice), putînd să fie propuse receptării şi în absenţa imediată a textului. Salvador Dali o integrează pe Alice în universul *lui* suprarealist – tăblia mesei din capitolul *"A Mad Tea-Party"*, de exemplu, nu este altceva decît unul din faimoasele ceasuri "curgînde" dalieşti; Max Ernst include o formulă matematică şi o formă riguros geometrică în litografia care reprezintă acelaşi episod, al ceaiului nebunilor; după **Through the Looking Glass**, Peter Blake realizează o serie de acuarele în culori intense, pline de viaţă, în care o Alice vulnerabilă, dar cu o personalitate vibrantă, strălucitoare, pare să caute cu fervoare (reflexivă sau activă) răspunsuri şi lămuriri la lucrurile (nu puţine) care o intrigă.

Dincolo de valoarea lor intrinsecă şi de calitatea lor reprezentativă, "arhetipală" (probabil ca o consecinţă ori ca un semn al *recunoaşterii* acestor trăsături), ca şi **Alice**, poveştile lui Perrault şi ale fraţilor Grimm reprezintă corpusuri textuale exemplare prin cariera pe care au făcut-o (şi o fac în continuare, cu egală, pare-se, forţă de fascinaţie) în rîndul artiştilor interesaţi să le traducă mesajul în alte sisteme de comunicare decît cel

verbal. În noianul de ilustrări cuminţi, (relativ) şterse, fără capacitatea de a se emancipa de sursa de inspiraţie, care se menţin în limitele *redării* neutre (şi canonizate) a unor fragmente de informaţie detaşate din text, se detaşează prin contrast demersuri de vizualizare interesante prin grila de lectură pe care o propun, prin *interpretarea* (= "citirea" activă) a poveştii. Cert este că, indiferent de ponderea originalităţii artistice (drept indice al implicării individuale) în aceste demersuri, ca şi textele-bază, de altfel, dar într-o altă manieră şi în alt(e) context(e), ilustraţiile (şi alte modalităţi de "transcriere" a basmelor în alte sisteme semiotice, precum filmul) au o transparentă relevanţă colectivă, în sensul că ele spun foarte multe lucruri despre reacţiile "construite", programate în receptor(i) de un model social particular, care funcţionează la un moment dat într-un anume context cultural-geografic şi ideologic: "liniile trasate de artist pe hîrtie au fost deja trasate în mentalitate şi în sfera raporturilor sociale, înainte ca imaginea să prindă contur. Doar variaţii subtile ale acestor linii fac să transpară în spunerea poveştii semnele răzvrătirii şi ale subversiunii operate de necesităţi şi de aspiraţii individuale"[76].

Ca text(e) ce se referă la alte texte, dipticul **Alice** este minuţios analizat de Suzanne Holthuis; ea identifică, de asemenea, punctele de reper pentru intertextualitatea referenţială (care se foloseşte de tehnica citatului, a aluziei, a parafrazei), precum şi consecinţele acesteia (ca, de exemplu, parodia)[77]. Observaţiile respective pot fi extrapolate fără dificultăţi (ori diferenţe) majore într-un demers analitic avînd ca obiect raportarea altor texte (obiecte semiotice, în general) la **Alice** şi, prin extindere, la alte opere de ficţiune (ale lui Carroll sau ale altor scriitori). Apărînd sub "o multitudine de chipuri şi intenţii – de la gluma care ridiculizează la ludicul jucăuş [sic!] şi pînă la respectul grav"[78] şi, ca reprezentare ironică, fiind "dublu codificată: ea legitimează, dar şi subminează ceea ce parodiază"[79], parodia este un joc textual în care Lewis Carroll însuşi s-a implicat cu pasiune.[80] Probabil că el s-ar fi amuzat copios să lectureze absolut sclipitorul **Commentary on the *Snark***[81] semnat de Snarkophilus Snobbs (pseudonim, cu evidentă intenţie satirică, al filosofului britanic de orientare pragmatică F.C.S. Schiller), care parodiază cu morgă prefăcută şi cu o fantezie debordantă suficienţa, obstinaţia hermeneutică gratuită şi obtuzitatea numeroaselor metatexte ce parazitează cărţile lui Carroll.[82] Ironia mordantă a lui Snarkophilus atacă elucubraţiile anoste, ce pretind că luminează sensurile unui text silit de optica

lor îngustă să se ajusteze (la modul procustian) după canoane care nu numai că-i sînt străine, dar împotriva cărora el se revoltă. Lumile posibile carrolliene sînt refractare decodărilor vulgarizatoare ce tind să le omologheze ca simple ipostaze (distorsionate) ale lumii reale; cărţile cu Alice, ca şi **Vînătoarea Şmerchinului** ori **Sylvie and Bruno**, rezistă cu graţie încercărilor de a le transforma într-un soi de roman cu cheie (indiferent în ce registru); inefabilul poveştii scapă atacurilor frontale şi trivial reducţioniste, fie ele de natură meta-, inter- sau hipertextuală. Eşecul comprehensiv, ca lipsă de priză la text, este mai mult decît evident în cazul multor obiecte semiotice angajate în dialog cu universul ficţional al lui Lewis Carroll; nu de puţine ori, acestea (mai ales filmele, întrucît atuurile tehnice par să inducă ispita facilităţii) nu numai că îi falsifică semnificaţia, dar îl trădează încă o dată uzurpîndu-i legitimitatea şi, în cele din urmă, chiar existenţa: sideraţi de parada sunetelor, formelor şi culorilor ameţitoare, legănaţi de iluzia accesibilităţii şi a unei actualităţi/realităţi mai pregnante, deseori receptorii nici nu se mai gîndesc să abordeze direct originalul, pentru că au convingerea că l-au accesat deja în surogatul cu care îl asimilează. Ecranizările aventurilor lui Alice sînt, în marea lor majoritate, rateuri artistice (chiar dacă de mare succes comercial). Cea mai populară dintre ele, **Alice in Wonderland** a lui Disney, este şi cea mai ridiculizată (cînd nu vitriolată!) de o critică iritată la culme de consecvenţa cu care "Tatăl-Gîscă al desenelor animate"[83] face, fără jenă ori scrupule, noi şi noi victime în galeria basmelor celebre vampirizîndu-le.[84] Într-o opinie radicală (din păcate, nu întrutotul fără temei), **Alice in Wonderland**, "mai mult decît orice alt film de-al lui Disney, reprezintă ultimul grad de ruinare şi de distrugere a unei capodopere de către un ilustrator iresponsabil şi mult prea înclinat să se înjosească pentru a se face acceptat."[85] Considerată rudimentară, vulgară, *kitsch*, pelicula aceasta, "vizionată de mii de spectatori, a împins înapoi, pentru ani buni, receptarea unei opere sublime, redusă astfel la zero."[86]

Cvasi-unanimitatea primirii critice (extrem de) nefavorabile a filmelor lui Disney este un fenomen destul de rar, pe care nici o altă ecranizare a vreunei poveşti nu l-a mai prilejuit – ceea ce, în ultimă instanţă, poate fi interpretat ca un semn de recunoaştere (scrîşnită) a forţei de impact la public pe care *orice* produs al casei o are cu prisosinţă. Sigur că diferenţe şi ierarhizări (mai mult sau mai puţin subiective) s-au făcut întotdeauna şi continuă să se facă, adesea în contextul dezbaterii teoretice avînd ca

obiect statutul, legitimitatea, posibilităţile/limitele, rostul/eficienţa ecranizărilor. Probabil că şi senzitivitatea deosebită a problemei adaptării unei cărţi pentru marele sau micul ecran îi determină pe cineaşti să caute căi cît mai "sigure" de marcare individuală a discursului propriu, instituit tot mai frecvent ca o lectură (printre altele posibile) a textului de pornire. **Forbidden Planet** (Fred M. Wilcox, SUA, 1956), de exemplu, transplantează (cu stil şi inteligenţă) **Furtuna** lui Shakespeare într-un cadru SF. Scenariul plin de inventivitate păstrează temele şi linia de dezvoltare dramatică a(le) piesei de origine, dar le prelucrează şi le integrează într-o tramă coerentă, desfăşurată pe un fundal scenografic de o izbitoare modernitate. Un rol important îl au efectele speciale, vizuale şi auditive, întrebuinţate mai degrabă pentru realizarea unei atmosfere misterioase, deseori meditative, cu reverberaţii lirice sau filosofice. Precursor al celebrului **Star Trek**, filmul **Forbidden Planet** mizează apăsat pe dimensiunea ficţională a conceptului de SF, aspectul (tehnico-)ştiinţific fiind mai mult exterior, formal, precum, de pildă: situarea futuristică a acţiunii în anul 2200, pe o planetă numită Altair 4; prezenţa navei cosmice; apariţia prietenosului robot Robby – pe post de Ariel – care a fost creat de Dr. Morbius, ipostaza modernă a magicianului Prospero; prezentarea unor laboratoare ultraperfecţionate, construite cu mii de ani mai înainte de o rasă superioară (Krell) dispărută fără urmă, în mod inexplicabil; conceperea (de manieră freudiană) a forţei elementare calibanice ca monstru – nu întîmplător (re)botezat Id – cu o prezenţă tăcută, secretă, dar copleşitoare, ca o realitate neguroasă, dătătoare de fiori, expresie a subconştientului întregii umanităţi. Nu mai puţin tenebros, cu toate că (sau poate tocmai de aceea) infinit mai intelectualizat, mai sofisticat, este bizarul ocean de pe planeta Solaris – imaginată de Stanislaw Lem şi devenită celebră în toată lumea mai ales datorită ecranizării lui Andrei Tarkovski. Contextul material al desfăşurării poveştii este, şi aici (în roman, respectiv în filmul omonim), impregnat de noutate tehnologică[87], dar miza o constituie tot punerea în discuţie a valorilor general-umane. Ecuaţia problemelor de conştiinţă se dovedeşte a fi, în esenţă, aceeaşi, indiferent de caracteristicile formale ale unui discurs artistic anume. Ceea ce apropie/înrudeşte textele mai înainte invocate şi, de asemenea, un alt film tarkovskian, **Stalker** (inspirat de **Picnic la marginea drumului** al fraţilor Strugaţki), de/cu basmul tradiţional este, pe lîngă aura de fabulos (chiar revizuit, înnoit ori intenţionat degradat) care le învăluie, păstrarea obstinată, ca resort defensiv, a unor stereotipuri de

concepere a relaţiilor eului cu o lume cel mai adesea ostilă. Schema basmului este însă neechivoc (şi autocritic) denunţată ca ne-mai-funcţională, întrucît primejdiile şi ororile nu mai ameninţă din exterior, ci – incomodă revelaţie! – zac în sufletul omului (devenit, fără să ştie, propriul său duşman) şi se proiectează în afară, tinzînd să dobîndească o existenţă autonomă, care să le permită revenirea la "matcă", pentru a o parazita şi tortura. Nu întîmplător motivul statornic al basmelor noi, "dezîncîntate", "mutante" este *dorinţa*.

Insolitarea în raport cu modelul literar se poate produce şi pe alte căi. În filmul animat **Aladdin** (Studiourile Disney, 1992), *djinn*-ul este ancorat "anacronic" (din punctul de vedere al mentalităţii) şi ironic în societatea contemporană. Canoanele Disney de reprezentare sînt subminate din interior, parodiate într-o cavalcadă de aluzii comice la lumea filmului, în genere: v. întrupările *djinn*-ului ca Jack Nicholson, Arnold Schwarzenegger, Peter Lorre, Groucho Marx sau Pinocchio; reiterarea motivului elefanţilor din **Fantasia**; arborarea de către *djinn* a pălăriei lui Goofy cînd ajunge în postura de turist. *Djinn*-ul funcţionează "ca un compendiu al expresiei animate comice"[88], fiind înrudit oarecum cu personajele din **Who Framed Roger Rabbit?**, care circulă, cu o dezarmantă uşurinţă, din lumea reală în lumea fictivă înfiinţată de *cartoons* şi invers. Există cazuri în care două lumi ficţionale diferite, de natură eterogenă, interferează tensionat/scandalos în unul şi acelaşi "text". Astfel, în **Betty Boop's Snow White** (1933), Dave Fleischer îşi distribuie (pe *contre-emploi*) eroina preferată (consacrată în alt tip de naraţiuni animate ca întruchipare a *sex appeal*-ului) în rolul Albei-ca-Zăpada, emblemă a inocenţei virginale. Structura basmului tradiţional devine un cadru în care se construieşte contestatar o rostire dominată de umor negru şi de fantezie erotică.[89] Tot parodia animă, dar într-o tonalitate mai lejeră, mai decontractată şi mai "naivă", filmul animat **Snow White and the 7 Muppets**, în care faimoasele personaje din menajeria lui Jim Henson sînt prezentate la vîrsta copilăriei, jucîndu-se "de-a Alba-ca-Zăpada" după vizionarea filmului omonim (al lui Disney, probabil; interesant este că disputa dintre protagonişti se încinge abia după ce varianta *cinematografică* a poveştii, mai plină de ceea ce se numeşte în mod curent *glamour*, incită pe fiecare dintre ei să tenteze o afirmare de sine publică, orgolioasă şi, la rigoare, ostentativă). Personalitate accentuată (şi comportîndu-se ca atare indiferent de situaţie), Miss Piggy opinează că *ei* i se cuvine, fără drept de apel, rolul titular; din păcate, mai există o

pretendentă la celebritate, Scooter, aşa că se recurge la tragere la sorţi. Spre maxima indignare (şi frustrare) a lui Piggy, norocul o ocoleşte; ea încearcă atunci să se defuleze într-o scenă a oglinzii jucată clandestin (dar cu intenţie compensator-catartică); partener de joc, pe post de oglindă, îi este ursul Fozzie, care, la replica "normală/canonică" (evident, cu mare încărcătură sub-/extratextuală) prin care Piggy îşi admiră propria frumuseţe ("Ce frumoasă pot să fiu! Atîta splendoare mă copleşeşte!"), răspunde cu o lipsită de tact (şi imprudentă) sinceritate: "Am să-ţi dau o veste – nu cea dorită. Eşti o purcică obişnuită". Rivalităţile şi conflictele se înveninează tot mai mult; Piggy apelează la metode extreme de eliminare a "duşmancei", pe fondul unei manipulări bizare, egoiste, groteşti ("greşite") a cunoştinţelor sale despre basm, despre potenţialul acestuia de a împlini dorinţele: evident pătrunsă de impresia că ficţiunea e totuna cu realitatea, pentru a scăpa definitiv de Scooter, ea îi aduce în spaţiul montării ludice (şi nu prea) a piesei pe lupul din **Scufiţa Roşie** şi pe uriaşul din **Jack şi vrejul de fasole**. Cînd degringolada e în toi, apare guvernanta care încearcă să-i convingă de importanţa *participării* la joc, indiferent de rolul asumat la un moment dat, şi care le spune micilor *Muppets* că ea şi-a dorit toată viaţa să poată interpreta, de exemplu, rolul ... mamei vitrege. Departe de a linişti lucrurile, de a egaliza şansele de exprimare a vedetismului din fiecare, sugestia degenerează într-o nouă marotă şi declanşează un nou scandal, pentru că acum *toţi* (desigur, în frunte cu Piggy) îşi doresc să interpreteze rolul negativ, insolitat prin referinţa directă la el şi devenit astfel o tentaţie irezistibilă. "Drama" este suspendată artificial, prin oprirea discursului cinematic; filmul se încheie (convenţional) pe această idee de circularitate a disputei unor copii ce exploatează intuitiv, cu impresionantă competenţă şi eficacitate (chiar dacă în registru ilar), sensurile şi funcţiile modelului textual fabulos.

Implicarea basmului într-o reţea intertextuală care cuprinde produse artistice diferite din varii puncte de vedere este o dovadă de interes – indiferent care este resortul acestuia şi cum se realizează el. Chiar şi degradată, prost înţeleasă, meschin folosită, povestea este omniprezentă în viaţa modernă, ceea ce este, am spune, un semn bun nu numai pentru fabricanţii şi realizatorii reclamelor pentru detergenţi, ci în general, pentru omul de rînd care simte (măcar din cînd în cînd) nevoia de a intra în poveste.

NOTE:

[1] V. Walter J. Ong, **Orality and Literacy**, pp. 34-73.
[2] V. id., *ibid.*, ca şi culegerea de studii D. Tannen (ed.), **Spoken and Written Language**, Norwood, New Jersey, Ablex, 1982.
[3] Tomi Ungerer, ***"Little Red Riding Hood"***, în **A Storybook**, New York, Franklin Watts, 1974.
[4] Tony Ross, **Little Red Riding Hood. A Classic Story Bent Out of Shape**, Garden City, Doubleday, 1978.
[5] Alan Garner, **The Girl of the Golden Gate**, Collins Colour Cubs, 1979.
[6] C.S. Lewis, **The Last Battle**, p. 173.
[7] V. articolul polemic al lui Kermode ***"Endings (continued)"***, inclus în culegerea de studii **Languages of the Unsayable** (editori: Sanford Budick si Wolfgang Iser; Stanford University Press, 1996), replică la obiecţiile aduse (între alţii) de Jacques Derrida şi de J. Hillis Miller cărţii lui Kermode **A Sense of An Ending** (New York, Oxford University Press, 1967).
[8] V. V. Şklovski, articolul ***"La construction de la nouvelle et du roman"***, în Tzvetan Todorov (editor), **Théorie de la littérature**, Paris, Seuil, 1965, pp. 170-179, *apud* Frank Kermode, ***"A Sense of An Ending"***, p. 87.
[9] V. Frank Kermode, ***"Endings (continued)"***.
[10] Charles Moseley, **J.R.R. Tolkien**, Plymouth, Northcote House, 1997, p. 36.
[11] V. id., *ibid.*, p. 10.
[12] Id., *ibid.*, p. 30.
[13] J.R.R. Tolkien, prefaţă la **The Lord of the Rings**, ediţia a doua, London, 1966, *apud* Ch. Moseley, **J.R.R. Tolkien**, p. 30.
[14] Ch. Moseley, **J.R.R. Tolkien**, p. 31.
[15] V. Florence Fabre, ***"La dimension initiatique dans le*** *Märchen* ***romantique"***, p. 64.
[16] Id., *ibid.*, p. 65.
[17] Apud Florence Fabre, *ibid.*, pp. 65-66.
[18] Pentru o enumerare extensivă a autorilor cantonaţi în convenţionalism şi utopie standardizată, apărători ai ordinii sociale existente, v. introducerea lui Jack Zipes la culegerea **Victorian Fairy Tales**, pp. XXIII-XXIV.
[19] V., cu titlu de exemplu, id., *ibid.*, pp. XX-XXIX, pentru un comentariu aplicat pe marginea motivelor şi a variantelor de revoltă înregistrate în rîndul autorilor englezi din perioada 1840-1880 şi chiar pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea.
[20] V. introducerea lui Jack Zipes la volumul **Spells of Enchantment**, p. XXV.
[21] Jack Zipes, **Happily Ever After**, pp. 104-105.
[22] V.I. Propp, **Rădăcinile istorice ale basmului fantastic**, p. 250.
[23] J.R.R. Tolkien, **O poveste cu un hobbit**, Bucureşti, Ed. Ion Creangă, 1975, p. 126.

[24] Pentru *transducţie* v. L. Doležel, **Poetica occidentală**, p. 166.
[25] Wolfgang Iser, ***"The Play of the Text"***, în S. Budick şi W. Iser (editori), **Languages of the Unsayable**, p. 327. Iser face o trimitere şi la Peter Hutchinson, **Games Authors Play**, London, Methuen, 1983, pentru consultarea unui catalog al jocurilor textuale.
[26] În teoria sa asupra entităţilor ficţionale, Kendall Walton susţine aceeaşi idee: "operele de ficţiune nu sînt simple înşiruiri de propoziţii, ci puncte de sprijin într-un *joc de-a ce-ar fi*, ca în cazul copiilor care se joacă cu păpuşile sau de-a hoţii şi vardiştii" ; "cititorii sînt primiţi *în interiorul* lumii ficţionale care, pe durata jocului, este luată drept reală". (*apud* Toma Pavel, **Lumi ficţionale**, pp. 89-90). Receptorul proiectează "un eu ficţional care asistă la evenimentele imaginare ca un fel de membru fără drept de vot" (id., *ibid.*, p. 139), pentru că el nu poate interveni în contextul ficţiunii; poate doar întrerupe desfăşurarea *naraţiunii/reprezentaţiei*; el are o legătură emoţională cu ficţiunea – frica faţă de un monstru văzut pe ecran este veritabilă, însă spectatorul *nu reacţionează* la ea, pentru că e conştient de existenţa barierelor ficţionale (monstrul nu poate niciodată trece "dincolo de limitele reprezentaţionale ale ecranului") – Kendall Walton, ***"Appreciating Fiction: Suspending Disbelief Or Pretending Belief?"***, ***Dispositio*** (5.13-14; 1-18), *apud* Toma Pavel, **Lumi ficţionale**, pp. 138-148. Marie-Laure Ryan (***"Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure"***, ***Poetics***, 8 : 403-422) oferă o replică teoriei lui Walton, descriind *autorul* ficţional ce "se deghizează într-un vorbitor sau scriitor ficţional, care aparţine total lumii imaginare şi în această calitate prezintă eului ficţional al cititorului fiinţele şi stările de lucruri ficţionale" (Toma Pavel, **Lumi ficţionale**, p. 145).
[27] Wolfgang Iser, ***"The Play of the Text"***, p. 328.
[28] Id., *ibid.*, p. 329.
[29] Acestea sînt patru la număr: *agon* (=luptă; turnir; întrecere) – textul este focalizat pe norme şi valori aflate în conflict; *alea* – joc bazat pe neprevăzut şi pe şansă (aşteptările cititorului sînt frustrate şi răsturnate prin insolitare); *mimicry* – tipar ludic avînd ca finalitate generarea iluziei; *ilinx* – joc în care diferite poziţii sînt subminate, anulate, suspendate ca rezultat al necontenitei lor confruntări ("asmuţiri a uneia împotriva celeilalte" – W. Iser). Terminologia îi aparţine lui Roger Caillois (care o impune în teoria jocurilor), dar este aplicată la texte – ca structuri verbale – de către Iser, în articolul citat mai sus.
[30] V. Manfred Eigen & Ruthhild Winkler, **Das Spiel. Naturgesetze steuern den Zufall** (Munchen, R. Piper, 1985, pp. 87-121), *apud* W. Iser, ***"The Play of the Text"***, p. 334.
[31] W. Iser, art. cit., p. 334.
[32] Id., *ibid.*, p. 338.
[33] V. Lucien Dällenbach, **Le Récit spéculaire**, Paris, Seuil, 1977.
[34] V. E. Closs Traugott & M.L. Pratt, **Linguistics for Students of Literature**, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1980, pp. 88-89, ca şi Peter Verdonk, ***"Words, Words, Words. A pragmatic and socio-cognitive view of lexical repetition"***, în Peter Verdonk & Jean Jacques

Weber, **Twentieth-Century Fiction. From Text to Context**, London, Routledge, 1995.

[35] Salman Rushdie, **Haroun and the Sea of Stories**, pp. 205-206.

[36] Iordan Chimet, **Închide ochii şi vei vedea Oraşul**, în Michael Ende & Iordan Chimet, **Împreună cu Elli în Imaginaria**, Bucureşti, Ed. Univers, 1999, p. 218.

[37] Michael Ende, **Povestea fără sfîrşit**, p. 74.

[38] Id., *ibid.*, p. 187.

[39] Id., *ibid.*, pp. 187-188.

[40] Id., *ibid.*, p. 193.

[41] Id., *ibid.*, p. 194.

[42] Id., *ibid.*, p. 190.

[43] V. distincţiile operate între *metatext* şi *metadiscurs* de Maria Giovanna Tassinari în ***"Texts and Metatexts in Alice"***, articol publicat în volumul **Semiotics and Linguistics in Alice's Worlds** (editori – Rachel Fordyce & Carla Marello), Berlin & New York, Walter de Gruyter, 1994, p. 142. Comentariul lui Humpty Dumpty este un metatext (=obiectul lingvistic abordat într-o perspectivă structurală: decodează "ce înseamnă / ce spune textul"), dar şi un metadiscurs (=acelaşi obiect lingvistic analizat din punct de vedere procedural – v. observaţiile din prefeţele la **Through the Looking Glass**, respectiv **The Hunting of the Snark**, referitoare la geneza / pronunţarea / descifrarea cuvintelor-valiză).

[44] Muguraş Constantinescu, **Poveştile lui Perrault. Discurs narativ şi simbolistică**, Suceava, Editura Universităţii, 1996, p. 87.

[45] Lewis Carroll, **Alice în Ţara Minunilor**, trad. rom. de Mirella Acsente, Bucureşti, Ed. Corint, 1997, p. 8.

[46] Lewis Carroll, **Alice în Ţara din Oglindă**, trad. rom. de Mirella Acsente, Bucureşti, Ed. Corint, 1997, p. 10.

[47] Id., *ibid.*, p. 135.

[48] V. J.R.R. Tolkien, **The Lord of the Rings**, (vol.III – ***"The Return of the King"***), London, George Allen & Unwin, 1955.

[49] V. Charles Moseley, **J.R.R. Tolkien**, p. 51.

[50] **The Silmarillion** a fost publicat postum (de către fiul lui J.R.R. Tolkien) în 1977, adică 60 de ani de la prima schiţare a unei lumi ficţionale absolut impresionante.

[51] Ch. Moseley, **J.R.R. Tolkien**, p. 37.

[52] V. id., *ibid.*, tabelul paralelismelor structurale (p. 40) şi comentarea corespondenţelor stilistice (p. 41).

[53] Pentru un inventar exhaustiv al acestora, cu remarci fine şi interesante, v. Maurizio Del Ninno, ***"Naked, Raw Alice"***, în R. Fordyce & C. Marello, **Semiotics and Linguistics**, pp. 34-37.

[54] Tot un acrostih este şi poezia care precedă **The Hunting of the Snark**, numele fiind de astă dată *Gertrude Chataway*.

[55] Desluşiri ale lui Martin Gardner – v. **The Annotated Alice**, p. 100.

[56] Cu totul întîmplător, în 1977, Morton Cohen descoperă sub fotografie un desen care o reprezintă pe Alice Liddell – acesta este singurul ei portret schiţat de Carroll care se cunoaşte.

[57] V. Geraldine DeLuca, ***"Exploring the Levels of Childhood: The Allegorical Sensibility of Maurice Sendak"***, ***Children's Literature***, vol. 12/1984, p. 11.
[58] V. id., *ibid.*, p. 14.
[59] Pentru distincţia *auto-* /vs/ *hetero-intertextualitate*, v. Daniela Roventa-Frumuşani, ***"Intertextualité e(s)t Intéraction"***, ***Revue Roumaine de Linguistique***, 1985, pp. 23-30, sursă la care trimite Susanne Holthuis în cuprinsul articolului ***"Alice in Wonderland – Aspects of Intertextuality"*** (în R. Fordyce & C. Marello, **Semiotics and Linguistics**), unde reproduce – cu completări / îmbunătăţiri – schema lui János S. Petöfi şi Terry Olivi din ***"Schöpferische textinterpretation. Einige Aspekte der Intertextualität"***, apărut în János S. Petöfi & Terry Olivi (editori), **Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung**, Hamburg, Buske, 1988, pp. 335-350. O interesantă extindere a discuţiei la intertextualitatea/ hipertextualitatea dezvoltată în spaţiul cibernetic, v. John Pennington, ***"Pierre Menard in Cyberspace: The Internet As Intertext"***, în Allienne R. Becker (editor), **Visions of the Fantastic**, Westport, Connecticut – London, Greenwood Press, 1996.
[60] V. Susanne Holthuis, ***"Alice in Wonderland: Aspects of Intertextuality"***.
[61] Jeff Noon, **Automated Alice**, London, Corgi Books, 1997.
[62] V. Gérard Genette, **Seuils**, pp. 271-272.
[63] Într-o scrisoare din februarie 1977 (reprodusă, în traducerea românească a Norei Iuga, în volumul Michael Ende & Iordan Chimet, **Împreună cu Elli în Imaginaria**, pp. 17-18), Ende îi mărturiseşte lui Chimet: "am avut parte în ultimul timp de o experienţă ciudată şi fermecătoare, din care faci şi tu parte. [...] Cartea ta m-a cucerit [...]". Fascinat de "modul cu totul original de tratare a spiritului fantastic", Ende îi cere permisiunea de a participa la magia acestei experienţe: "ţi-am preluat deci eroina, pe Elli, şi am plasat-o într-o altă aventură [...]. Am preferat să continui povestea ta într-un gen, pentru mine, inedit, scena teatrului de marionete [...]. Manuscrisul este în faţa mea. Nu pot însă să-l public şi nici să-l ofer unui teatru de păpuşi, fără a-ţi cere consimţământul: eşti de acord, dragă Iordan, să-ţi folosesc – să-ţi împrumut – eroina[?]". Chimet răspunde reverenţei cu egală curtoazie şi, cu un umor discret, i se alătură lui Ende în supunerea faţă de carisma triumfătoare a *personajului* (astfel cu graţie eliberat de tutela auctorială): "fireşte, fiica mea din Imaginaria, Elli, a fost încîntată de omagiul pe care i l-ai adus, ca şi de propunerea pe care i-ai făcut-o: reale sau ireale, toate copilele, toate femeile, toate zînele – cel puţin cele pe care le-am cunoscut eu – au fost dornice de aventuri. Bun sosit deci pe scena vieţii lui 'Das Gauklermärchen': abia aşteptăm să-i citim, cît mai curînd, peripeţiile. Trimite repede piesa la tipar" (*ibid.*, p. 19).
[64] William Horwood, **Sălciile în iarnă** şi **Broscoiul triumfător**, trad. rom. de Roxana Popescu, Bucureşti, Ed. Vivaldi, 1996, respectiv 1997.
[65] Jon Scieszka, **The Frog Prince Continued**, London-New York-Ringwood-Toronto-Auckland, Puffin Books, 1991.

[66] Guillaume Apollinaire, ***"La Suite de Cendrillon ou Le Rat et les six lézards"***, text publicat postum în ***La Baïonnette***, 16 janvier 1919, retipărit ca plachetă în colecţia "Brimborions" – Liège, 1956 şi în vol. **Oeuvres en prose**, Paris, Gallimard, 1977.

[67] H.I. Phillips, ***"Little Red Riding Hood As A Dictator Would Tell It"***, în Jack Zipes, **The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood.**

[68] Gwen Strauss, ***"The Waiting Wolf"***, în Jack Zipes, **The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood.**

[69] Franz Hessel, ***"Der siebte Zwerg"***, în **Teigwaren leicht gefärbt**, 1926.

[70] Günter Kunert, ***"Sleeping Beauty"***, trad. de Jack Zipes, în **Spells of Enchantment.**

[71] Amănunte în Graham Ovenden (ed.), **The Illustrators of 'Alice in Wonderland'** şi în Brian Sibley, **Microscopes and Megaloscopes or Alice in Pictures-that-move and Pictures-that-stand-still**, scrisoare deschisă adresată Societăţii Lewis Carroll din Londra, Friday 8 November 1974.

[72] Jon Scieszka, ***"The Other Frog Prince"***, în **The Stinky Cheese Man.**

[73] V. pentru amănunte John Davis, introducere la Graham Ovenden (editor), **The Illustrators of 'Alice in Wonderland'**, pp. 6-10; Brian Sibley, **Microscopes and Megaloscopes**, pp. 2-4; Isabelle Nières, ***"Tenniel: The Logic Behind His Interpretation Of the Alice Books"***, în R. Fordyce & C. Marello, **Semiotics and Linguistics.**

[74] "Mr Dodgson wrote that it was a delightful monster, but that it was inadmissible. All his descriptions of the Boojum were quite unimaginable, and he wanted the creature to remain so" – va declara artistul mai tîrziu (v. articolul ***"The Snark's Significance"***, ***Academy***, 29 Jan. 1898, *apud* Martin Gardner, introducere la Lewis Carroll, **The Hunting of the Snark**, London-New York-Toronto, Penguin Books, 1995, p. 18).

[75] Este vorba despre episodul botezat de editori ***"A Wasp in a Wig"***, publicat pentru prima dată în 1977 – pentru amănunte v. Martin Gardner, prefaţa la Lewis Carroll, **The Annotated Alice**, p. XI. In traducerea românească a Monicăi Pillat, fragmentul (***"Viespoiul cu perucă"***) a apărut în revista ***Secolul 20***, nr. 352-354 (7-12)/1991.

[76] Jack Zipes, ***"A Second Gaze at Little Red Riding Hood's Trials and Tribulations"***, în Jack Zipes (ed.), **Don't Bet on Prince**, p. 233. Pentru o analiză minuţioasă şi subtilă a modului (semnificativ) în care tiparele mentale – vizînd mai ales relaţiile dintre sexe şi, în general, reprezentarea dorinţelor erotice – orientează ilustrarea basmului **Scufiţa Roşie** (în ambele variante consacrate – Perrault, respectiv Grimm), v., de asemenea, Jack Zipes, introd. la **The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood.** Observaţii pertinente – (de)şi în ansamblu mai puţin provocatoare decît pare să promită titlul – privitoare la diverse tentative (unele excepţionale) de a asocia imagini poveştilor fraţilor Grimm, în articolul semnat de Claude-Anne Parmegiani, ***"Qui a peur d'illustrer les contes de Grimm?"***, publicat în ***Europe***, nr. 787-788/1994.

[77] V. S. Holthuis, ***"Alice in Wonderland – Aspects of Intertextuality"***.
[78] Linda Hutcheon, ***"Politica parodiei"***, în **Politica postmodernismului**, Bucureşti, Ed. Univers, 1997, p. 100.
[79] Id., *ibid.*, p. 107.
[80] V., de exemplu, articularea replicii parodice la poemul ***"Resolution and Independence"*** de Wordsworth în discursul liric al Cavalerului Alb (William Empson, **Some Versions of Pastoral**, London, 1935; David Lodge, ***"Metaphor and Context"*** în **The Modes of Modern Writing**, London-New York-Sydney-Auckland, Arnold, 1997 [1977]) sau mecanismul de intertextualizare ironică/parodică pus în funcţiune la mai multe nivele (lingvistic, stilistic ş.a.) de poemul-epopee **The Hunting of the Snark** (Jean-Jacques Lecercle, ***"Une case en avant, deux cases en arrière"***, în Hélène Cixous, Ernest Coumet, Henri Parisot ş.a., **Lewis Carroll**, Paris, Editions de l'Herne, 1987).
[81] Articol apărut pentru prima dată în 1901 în ***Mind!*** – publicaţie reflectînd parodic revista filosofică britanică ***Mind*** – şi reprodus ca apendice în Lewis Carroll, **The Hunting of the Snark**, ed.cit.
[82] Iată – cu titlu de mostră – paragraful iniţial al articolului menţionat: "It is a recognized maxim of literary ethics that none but the dead can deserve a commentary, seeing that they can no longer either explain themselves or perturb the explanations of those who devote themselves to the congenial, and frequently non unprofitable, task of making plain what was previously obscure, and profound what was previously plain. Hence it is easily understood that the demise of the late lamented Lewis Carroll has opened a superb field to the labours of the critical commentator, and that the classical beauties of the two **Alices** are not likely long to remain unprovided with those aids to comprehension which the cultivated reader so greatly needs."
[83] Sintagma îi aparţine lui Robert Benayoun şi apare în articolul ***"...Tout ce que peint mon imagination"***, inclus în Hélène Cixous ş.a., **Lewis Carroll**, p. 97.
[84] Termen folosit la adresa manierei Disney de către Claude-Anne Parmegiani în ***"Qui a peur d'illustrer les contes de Grimm?"***, p. 137.
[85] Robert Benayoun, ***"...Tout ce que peint mon imagination"***, p. 97. Un alt comentariu acid prilejuit de o ecranizare Disney – în speţă, filmul inspirat de cărţile lui J.M. Barrie – este cel semnat de Martin Green şi apărut sub titlul ***"The Charm of Peter Pan"*** în ***Children's Literature***, vol 9/1981 (diferenţa – în comparaţie cu Benayoun sau alţii – fiind faptul că, din motive pe care le explicitează, de altfel, autorul articolului nu este mai reverenţios nici faţă de creatorul lumii ficţionale ecranizate).
[86] R. Benayoun, art.cit., p. 98.
[87] Dominanta vizual-materială care evidenţiază (aproape ostentativ) progresul tehnico-ştiinţific îl *irită*, de altfel, pe Tarkovski. Acesta declară, cincisprezece ani după realizarea filmului, că **Solaris** (unul dintre cele doar *şapte* filme de lung-metraj pe care împrejurările mai mult decît vitrege i-au îngăduit să le facă în *douăzeci şi cinci* de ani de activitate creatoare febrilă, împiedicată sistematic să se concretizeze în produse

cinematografice finite) *nu-i place* tocmai din acest motiv: "I think it has too many scientific, or pseudo-scientific attributes – that space station and all the gadgets. My taste is jarred by all the technological novelties, all sorts of modern expressions of technical and technological notions" (***"Excerpts from Andrei Tarkovsky's Last Interview"***, articol apărut în limba engleză în revista ***Russia***, 7/1997, şi publicat în româneşte, în traducerea Marinei Vraciu, în ***Kitej-grad***, 4 (20), anul III, aprilie 2000). Motivul acestei iritări este preeminenţa "aspectelor pragmatice ale realităţii" în detrimentul "legăturii spirituale a omului cu lumea transcendentă" (*ibid.)*, ceea ce reprezintă, în viziunea lui Tarkovski, o greşeală fundamentală şi cauza fatală a disperării fără leac de care este cuprinsă umanitatea contemporană.

[88] Paul Wells, **Understanding Animation**, p. 185.

[89] V. id., *ibid.*, pp. 73-76, pentru un comentariu mai amănunţit.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

IV. PROBLEME ALE RECEPTĂRII

1. MESAJE CON-CURENTE
STRATEGIA AMBIVALENŢEI

Relaţia povestitorului popular cu auditoriul său este una nemijlocită, "reală", desfăşurată în prezenţa simultană a ambilor protagonişti, care interacţionează, dar nu la nivel personal, ci din perspectiva unor roluri prestabilite; povestirea este însufleţită, dinamică, dar evanescentă şi irepetabilă - ea se consumă în timpul procesului de comunicare şi se păstrează doar ca imagine reflectată în memorie. În momentul în care basmul părăseşte sfera oralităţii, se modifică şi raportul dintre emiţător şi receptor; comunicarea devine indirectă (textul este vehiculat cu ajutorul mediilor artificiale) şi intervin coduri suplimentare abstracte (scrierea, de pildă); în schimb, legătura emiţătorului cu textul se subiectivizează: el este acum autor (nu simplu colportor) al textului, este profund implicat în facerea acestuia şi doreşte, firesc, să-l transmită unei *persoane*; comunicarea desfăşurîndu-se *in absentia* (protagoniştii de la cei doi poli ai comunicării nu sînt prezenţi simultan în proces), autorul e nevoit să-şi construiască un program virtual al acestui proces (înainte ca el să aibă loc realmente), este constrîns să-şi imagineze posibilul interlocutor, pentru a-şi putea organiza mesajul în mod adecvat, în funcţie de destinatar. Raportul autorului cu receptorul/cititorul implicat este sincronic şi constant, aşa cum este şi raportul său cu textul (desigur, atîta vreme cît se păstrează cordonul ombilical între creaţie şi creator; odată producerea textului încheiată, în măsura în care nu revine în mod activ asupra acestuia, cu modificări, autorul nu-l mai stăpîneşte); dar text şi autor deopotrivă (unul direct, celălalt mediat) intră într-un raport - de fapt, într-o serie de raporturi - continuu variabil(e) cu cititorii reali; fiecare lectură fiind unică şi nereproductibilă, rezultă că numărul de cititori reali nu este dat de numărul persoanelor care citesc o carte, ci de numărul de *citiri* performate - "în timp ce nu există decît o singură scriitură a Imaginarului unui text [...], nu există o lectură unică, ci cu siguranţă, o pluralitate de lecturi, legate de nesfîrşitele potenţialităţi latente ale textului elaborat, dintre care numai unele vor fi luate în considerare sau, cel puţin, scoase în relief de Imaginarul cititorului"[1]. Lumea posibilă înfiinţată de text trebuie descoperită pe cont propriu de către fiecare cititor, pentru că textul, "maşină leneşă"[2], nu epuizează

lumea respectivă, ci o descrie lacunar, voit ambiguu, impunînd astfel colaborarea responsabilă[3] a receptorului, cu alte cuvinte, acceptarea în deplină cunoştinţă de cauză a regulilor jocului[4] – mai precis, nu atît a regulilor în sine (care urmează să fie descoperite, după o subtilă şi tensionată dialectică a aşteptărilor pe rînd confirmate şi/sau infirmate), ci a convenţiei ludice de la baza comunicării estetice. Pentru că protagoniştii procesului de comunicare prin intermediul scrisului (sau al altui tip de *fixare* a mesajului) nu se situează în simultaneitate, textul reuneşte, pe aceeaşi "cuantă", proiecţii ideale ale acestora: "un Cititor Ideal, Cititor Implicit, Cititor Virtual, Metacititor [...] evocîndu-şi drept contraparte un Autor Ideal sau Implicit sau Virtual"[5]. În această perspectivă, autorul – desprins de ipostaza sa empirică[6] – se insinuează în text sub forma unei voci acţionînd "ca strategie narativă, ca ansamblu de instrucţiuni ce ne sînt distribuite la fiece pas"[7], iar receptorul creat *de* şi (odată cu acesta) *în* text este "un ansamblu de instrucţiuni textuale, care se manifestă în suprafaţa textului, chiar sub formă de afirmaţii sau de alte semnale."[8] Interacţiunea dintre cele două serii de coduri[9] (care suferă o anume distorsionare, un efect de refracţie la "intrarea" şi la "ieşirea" din text) generează un cadru în care textul îşi caută sensul. Pentru că, în aceste condiţii, ipotezele interpretative par să fie infinite la număr şi derutante ca/prin potenţial(ul) semiotic, Eco postulează ca valide, lucrative şi eficiente lecturile care se întemeiază nu pe "inaccesibila intenţie a autorului", nici pe "intenţia discutabilă a cititorului", ci pe "intenţia transparentă a textului"[10]. Precizare binevenită, această restricţie este un principiu ordonator, care vizează instituirea unei perspective interpretative coerente, sistemice şi juste faţă de ceea ce spune realmente textul; ea funcţionează ca un criteriu corector, de decelare şi de respingere (ca excesivă, neadevărată – deşi exotică şi de multe ori fascinantă) a ceea ce Eco numeşte *suprainterpretare*, iar Toma Pavel (în contextul discutării transferului semantic al conţinutului ficţional în lumea reală) *eroare parabolică*[11]. Într-o asemenea viziune, lectura ermetică a textelor lui Creangă efectuată de către Vasile Lovinescu este, desigur, interesantă, seducătoare, incitantă (pe alocuri, deschis provocatoare), dar, în ultimă instanţă, seamănă a construcţie ficţională ea însăşi; sarabanda asociaţiilor şi a ipotezelor rămîne un joc splendid şi gratuit, soldat cu glisarea necontrolată a sensului într-un demers ce face risipă de acuitate perceptivă, de ingeniozitate, de competenţă excepţională într-un teritoriu specializat[12].

Pactul ficţional (inter)mediat de text debutează cu faimoasa suspendare a neîncrederii: receptorul se lasă cucerit de textul care "ne închide între hotarele unei lumi şi ne face, într-un fel, s-o luăm în serios"[13]; "citind poveşti de ficţiune, noi suspendăm incredulitatea privitor la anumite lucruri, dar nu şi la altele"[14]. Acest caracter relativ/selectiv al operaţiunii este şi mai pregnant în cazul în care opera ficţională se înscrie (mai vag sau, dimpotrivă, neechivoc) în specia basm: pe de o parte, la hotarul dintre realitatea receptorului empiric şi "realitatea" născută în/prin text, naraţiunea respectivă este evident (deseori declarat) neadevărată; pe de altă parte, în spaţiul deschis în interiorul textului, credinţa deplină, nezdruncinată în adevărul poveştii şi suspendarea disponibilităţii către uimire (minunare) reprezintă două feţe ale unei singure condiţii *sine qua non*. Cîtă vreme într-un asemenea model de receptare "stratificat" pe coordonata verosimilităţii (= *vraisemblable*) cele două nivele rămîn bine delimitate (funcţionale în mod separat), textul generează o semioză pozitivă, fondată pe o meta-încredere stabilă[15]; dacă separaţia dintre straturi slăbeşte, dacă nivelele interferează şi reperele ajung disfuncţionale (precum se întîmplă în basmele moderne), atunci "încrederea în încredere" ("autoritatea relativă pe care o conferim propriilor noastre convingeri, înclinaţi fiind a ne baza pe ele într-o măsură mai mică sau mai mare"[16]) este destabilizată – i se compromit iremediabil tendinţa şi capacitatea de "a stabili criterii cognitive interpretative invariabile (un fel de 'tipar ontologic') pentru diferite obiecte sau evenimente care e probabil să apară"[17]; semioza negativă (zdruncinarea certitudinilor şi a inerţiilor de lectură) induce o interpretare *ne*programată, *non*-finită şi mizează pe descumpănirea sistematică a receptorului, a cărui cădere în perplexitate nu este intenţionată să dureze prea mult şi nici să complexeze (chiar dacă, ocazional, cîte unui autor nu-i displace să producă în receptor senzaţia că-i fuge pămîntul de sub picioare[18]), ci doar să-l "zgîlţîie", să-l determine să-şi reevalueze/restructureze "strategia de atac", să descopere deliciile unei lecturi plurale, deschise către mai multe trasee interpretative. În contrast cu satisfacţia scontată, calmă, fără surprize, oferită de textele "prietenoase", care "îşi ajută cititorii să se orienteze şi să-şi adapteze eul ficţional la lumea alternativă"[19], basmele moderne (ca orice alte ficţiuni care o rup cu modelul tradiţional de comunicare artistică) promit/oferă o plăcere neconvenţional(izat)ă, dobîndită cu efort hermeneutic, pentru că aceste texte "ne introduc în lumi uluitoare, ne conduc către ipoteze neadecvate şi ne încurajează să ezităm şi să

proiectăm un eu ficţional nedumerit, nesigur de capacitatea sa de a înţelege evenimentele la care este martor"[20]. Într-o astfel de nedumerire fertilă (pentru că stimulează reflecţia, sporeşte simultan libertatea şi responsabilitatea individului, încurajează stăruinţa şi originalitatea în căutarea soluţiilor) este "aruncat" receptorul de către texte (în sens larg) precum: basmele teatrale ale lui Gozzi; cele două **Alice**; **Runenberg**; cele mai multe poveşti ale lui Oscar Wilde; **Where the Wild Things Are** şi **Outside Over There**; filmele **The Fisher King** şi **Stalker**.

Dacă îşi pierde naivitatea şi tihna (garantată de siguranţa că textul va răspunde exact orizontului său de aşteptare), receptorul este, în schimb, beneficiarul unei convenabile (pentru el) şi incitante redistribuiri a puterii; după noua repartiţie a rolurilor în comunicarea estetică, el *produce* sens în timp ce îl caută în – şi dincolo de – text, căci, "nedespărţită de scriitura căreia îi desluşeşte şi reactualizează forţele vii, lectura textului poetic [i.e. ficţional, în genere, indiferent de codul în interiorul căruia se concretizează – n.n.] înseamnă trecere de la actual la virtual, deschidere spre potenţialităţile textului"[21]. Mărcile implicării programat(ic)e a receptorului apar la diferite nivele ale textului, constituind diferite modele (şi grade) de explicitare, de la adresarea directă, diseminată aplicat în text (ca la J.M. Barrie, care – în **Peter Pan in Kensington Gardens** – adoptă un ton colocvial şi se raportează constant la un interlocutor pe care se străduieşte fără încetare să-l cucerească), pînă la structuri textuale speciale, determinate de anumite caracteristici (cel mai adesea de vîrstă şi de competenţă literară) atribuite publicului avut în vedere. Există texte care "prevăd"/construiesc mai mult de un (tip de) cititor implicat şi care astfel au un statut ambivalent; ambivalenţa, consideră Lotman[22], poate fi: 1) un efect firesc al distanţei temporale considerabile ce separă momentul producerii de acela al receptării (de exemplu, **Oedip Rege** funcţionează diferit în fiecare dintre multele perioade literare străbătute de text); 2) consecinţa unei mutaţii în sfera pragmatică (este cazul textelor care au migrat în timp de la o poziţie la alta în polisistemul literar – au fost împinse dinspre periferie către centru sau invers; aşa s-a întîmplat cu romanele lui Dickens, care s-au deplasat spre sectorul literaturii pentru publicul juvenil); 3) o trăsătură constitutivă a unui text, care trebuie citit simultan în două moduri de către acelaşi cititor, pentru ca potenţialul virtual să i se realizeze în întregime (prototipul fiind aici **The Turn of the Screw** de Henry James).

În contextul basmului literar, este interesant statutul

operelor de ficţiune care tentează – şi reuşesc – să ocupe, în acelaşi timp, cîte o poziţie în *două* sisteme literare, fiind receptate diferit (deşi în paralel) de două grupuri de cititori, care se deosebesc prin orizontul lor de aşteptare, prin deprinderile lor de lectură, prin normele după care se conduc în decodarea textului. Autorul foloseşte textul ambivalent ca o strategie pentru dobîndirea recunoaşterii lui cît mai largi; el ocupă un loc de onoare în sistemul minor, dar vizează totodată accederea la sistemul central, drept care desfăşoară o acţiune de seducere a potenţialilor cititori adulţi, prin intermediul cărora speră să-şi atingă ţelul. Un asemenea text se clădeşte concomitent pe baza a cel puţin două modele[23]: *a)* unul mai formalizat, prezentînd un grad mai mare de convenţionalism – cel destinat cititorului-copil, aşa cum este figurat într-o anumită epocă, într-un anume context socio-cultural; *b)* altul mai liber, mai sofisticat, avînd ca ţintă adultul, care se constituie uneori prin raportare polemică la primul model – distorsionîndu-l (prin parodie, de pildă), renovîndu-l, sau adaptîndu-l (= efectuînd schimbări în sintaxa narativă, ori la nivelul semantic). Dubla intenţie/articulare a textului este evidentă numai pentru cititorul sofisticat (eventual, pentru un cititor naiv, la a doua lectură), care este familiarizat/deprins cu regulile permiţînd accesul deplin la semnificaţia dezvoltată de text: "cititorii avizaţi ştiu cum să detecteze regularităţile invizibile pentru cititorii mai puţin versaţi"[24]. În cazul basmului, decalajul de competenţă standard se înregistrează îndeobşte între receptorul-copil şi receptorul adult, fiind generat de un grad diferit de experienţă în interpretarea textelor; legile previzibile pentru maturi pot fi surprinzătoare (sau chiar invizibile) pentru copii, al căror set de ipoteze despre lumea ficţională este inevitabil mai restrîns; textul are doi cititori implicaţi, dintre care adultul este adevăratul destinatar, în vreme ce copilul este un pseudo-unic/principal destinatar. Textul ambivalent desfăşoară un joc dinamic şi ambiguu între cele două nivele; tocmai jocul dublu este cartea sa cîştigătoare, nu simpla prezenţă a unui plan semnificativ "mai serios"; în general, ca registru, semnificaţia "naivă", rezultată dintr-o (falsă) perspectivă ingenuă, îl vizează pe copil, iar cea umoristică/ironică/satirică pe adult. În această perspectivă, "o simplă carte cu poze" precum **The True Story of the 3 Little Pigs** de Jon Scieszka (text) şi Lane Smith (ilustraţii), cu ironia sa acidă la adresa tendinţei mistificatoare şi a apetenţei pentru "fapte de scandal" de care dau dovadă tabloidele, cu sofisticata intertextualitate pe care o construieşte de la coperta primă pînă

la coperta ultimă şi cu subtilele sale volute umoristice în plan pur lingvistic, pare să fie o întruchipare desăvîrşită a ambivalenţei textuale, întrucît e capabilă să ofere satisfacţii dintre cele mai alese unui receptor rafinat, expert în jocul cu textul, fără a dezamăgi în vreun fel receptorul naiv. Ambiguitatea constitutivă a textelor de acest tip[25] le dă simultan drept de cetăţenie în două lumi distincte, fără a institui un raport de excludere reciprocă între cele două "permise".

Scufiţa Roşie este un text exemplar pentru discutarea ambivalenţei, dacă luăm în considerare – pe rînd, dar şi în paralel, pentru sublinierea contrastelor – două dintre cele mai faimoase variante, semnate de Perrault şi, respectiv, de fraţii Grimm. Cinică şi spirituală, varianta lui Perrault optează fără să clipească pentru un final care se abate flagrant de la principiul eucatastrofei; dacă soluţia este preluată sau nu de Perrault de la un prototip popular este greu de spus, ba chiar imposibil, întrucît nu există alte consemnări anterioare ale poveştii ca atare[26]; este adevărat că, de trei secole (de cînd a fost tipărit), basmul lui Perrault are o circulaţie (şi orală) absolut remarcabilă în diferite straturi sociale, chiar şi printre oameni deloc ştiutori de carte, dar trebuie luat în considerare fenomenul schimbului (efectiv şi intens) de informaţie dintre sfera comunicării literare orale şi aceea a creaţiei literare culte: numeroase poveşti populare prelucrate de scriitori sînt resorbite de cultura orală, trec prin alte modificări şi adaptări, după care se reîntorc în spaţiul literaturii. Sfîrşitul tragic contravine modelului basmului popular, ceea ce face din **Scufiţa Roşie** o poveste atipică în această privinţă; se poate ca Perrault să fi rupt voluntar cu tradiţia şi, prin intermediul satirei astfel introduse, să fi semnalizat indubitabil către receptorul adult; supoziţia este plauzibilă şi nu distonează cu restul tabloului, dar, în lipsa dovezilor, rămîne o speculaţie (prudent rezervată).

La nivelul receptării oficiale a variantei Perrault, formulele tipice ale basmului funcţionează ca un semnal pentru cititorul infantil, aparent singurul consumator avut în vedere[27]; însă ironia percutantă e un semnal contrastant, orientat către adult, care citeşte basmul la modul subversiv: fabula moralizatoare, uşor scorţoasă, este decodată ca anecdotă picantă, în care erotismul este foarte pregnant. Scufiţa alunecă definitiv pe panta pierzaniei, pentru că nu e în stare să-şi controleze curiozitatea sexuală şi să-şi tempereze excesiva confidenţă provenită dintr-o vanitate nefericit combinată cu o anume candoare (mai degrabă a intelectului, decît a sufletului). Încheierea abruptă ("Lupul cel

rău se năpusti asupra Scufiţei Roşii şi o mîncă") este logică (în ordine factuală) şi de efect (în ordine narativă); toată drama fetei se concentrează în ultimul cuvînt al textului, care cade ca o ghilotină, după scena de vodevil a dialogului echivoc dintre cocheta neexperimentată (dar nu chiar atît de neştiutoare pe cît vrea să pară) şi seducătorul abil. Ambivalenţa textului este epitomizată de cei doi modificatori ataşaţi termenilor care îi desemnează pe protagonişti: *pauvre*, respectiv *méchant*; lectorul naiv se înduioşează anticipativ de soarta *bietei* copile, încă înainte ca nesăbuinţa ei să aibă vreo consecinţă vizibilă, şi se încrîncenează împotriva lupului *rău* (= crud şi nemilos); cititorul sofisticat, departe de a simpatiza cu o *sărmană* (cu duhul) fetişcană care "găseşte ce-a căutat", pactizează cu *"obraznicul"* (= ştrengarul) lup, ce nu are de gînd să rateze o ocazie care i se oferă pe tavă. Prin nota evident şarjată, sfaturile firoscoase şi tacticoase din morala para-/metatextuală consfinţesc, de fapt, lectura subversivă.

Spre deosebire de Perrault, fraţii Grimm nu se dedau jocurilor cu cititorii; într-un elan onest şi bine intenţionat, pe linia respectului romanticilor pentru tradiţii, ei alcătuiesc o culegere de poveşti ca un tezaur al creaţiei populare (în fapt, informatorii lor nu sînt tocmai ideali din perspectiva strict ştiinţifică a cercetării folclorului pe teren; varianta orală a **Scufiţei Roşii** pe care o înregistrează ei, de pildă, provine din sursa Jeanette Hassenpflug, o franţuzoaică hughenotă cultivată, care cunoştea, după toate probabilităţile, povestea lui Perrault). Deşi contactul lor cu basmul în discuţie se face în primul rînd prin filiera (tot ironică, dar de altă factură) a "tragediei" **Viaţa şi moartea Scufiţei Roşii** de Tieck, ei optează pentru o viziune naiv-sentimentală: eroina lor este cu desăvîrşire (şi cu adevărat) inocentă, relaţiile interpersonale din familia ei sînt puternic marcate afectiv (sînt de-a dreptul idilice), aşa încît e firesc (= "e omeneşte") să existe o şansă de salvare şi de corecţie, totodată. Destinată adulţilor, culegerea celor doi fraţi este ulterior adaptată pentru copii; în contextul unei noi atitudini în epocă faţă de copil în general, produsele literare destinate acestuia sînt astfel editate încît să răspundă la două exigenţe fundamentale: 1) să fie accesibile; 2) să aibă eficienţă educativă. Varianta Grimm modificată conţine un lexic limitat, propoziţii scurte, dialoguri simple, pentru ca lectorul naiv (fără conotaţii peiorative sau condescendente, de astă dată) să poată înţelege textul fără probleme. Scufiţa cea ghinionistă este salvată de adulţi responsabili, care obţin de la ea promisiunea (se pare, respectată) că nu va repeta greşeala;

consolarea, relaxarea tensiunii şi sentimentul de securitate se realizează prin intermediul a două încheieri fericite alternative; în amîndouă fetiţa este scăpată de la moarte, dar într-o versiune ea este pedepsită (lupul înghite şi bunică, şi Scufiţă, după care este ucis şi victimele sînt recuperate/"reînviate"), în cealaltă lupul este înecat înainte să (mai) apuce să facă vreun rău cuiva. La nivelul fabulei, **Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens** de Ludwig Tieck reface traseul versiunii peraldiene a basmului. Dincolo însă de înlănţuirea (fatală) a faptelor nude accesibilă copiilor, cele două texte se deosebesc fundamental din mai multe puncte de vedere, inclusiv prin natura şi modalităţile ironiei care le este principiu constitutiv. Drama lui Tieck, subintitulată (cu şarjat patetism, într-o simulare a "registrului elevat") "*tragedie*", insistă asupra temei fatalităţii, reducînd astfel morala la zero (din planul etic, întîmplarea semnificativă este mutată în plan ontologic); improvizează cu dezinvoltură pe subiecte *nobile*, majore (abordate de regulă de alte genuri de discurs) precum devoţiunea religioasă, morala creştină, ideea de justiţie; infuzează în schema epică-prototip atitudini şi *trăiri* (ambiguu simpatetice) iradiind dinspre instanţa auctorială; brodează motivaţii şi contexte psihologice pentru actele personajelor; pedalează deriziv pe preţiozitatea romantismului minor. Toate acestea arată că textul lui Tieck este pseudo-ambivalent, simulează doar (şi încă în maniera cea mai transparentă cu putinţă) programarea a doi lectori-model cu grade diferite de competenţă. Adresarea directă "dragi copii" de la începutul prologului, ca şi convenţia spaţiului ficţional al basmului în care se face inserţia discursului lui Tieck sînt artificii, *figuri* de compoziţie. Cu toate că Scufiţa este iremediabil pierdută, sacrificată, textul se încheie cu o emfatică invocare a noţiunii de retribuţie (care transcende răzbunarea umană): "Soarta lui [a lupului] să le fie pildă altor lupi: / Mai devreme sau mai tîrziu, pedeapsa îl ajunge din urmă pe cel ce face rău". Anihilarea lupului de către vînător, deşi tardivă pentru eroină, este un act reparator din perspectiva colectivităţii din care ea a fost smulsă cu brutalitate. Îndreptăţirea acestei sancţiuni este însă relativizată de intersectarea pătimaş conflictuală a două viziuni concurente/ disjuncte: cea a oamenilor hotărîţi să nu se lase agresaţi de sălbăticiuni şi, respectiv, cea a lupului prigonit şi torturat de oameni *înainte* ca el să-i fi atacat. Pentru lup uciderea Scufiţei are exact aceeaşi valoare exemplar punitivă ca şi omorîrea lui de către vînător. Dar aceasta, cum spune Hanswurst în prologul piesei, este "dura realitate" cu care omul trebuie să se

confrunte în viaţă şi care risipeşte iluziile copilăreşti. Cu melancolică dezabuzare, Hanswurst concede: "O fi poate adevărat că fericiţi sînt aceia / Ce rămîn mereu copii". Dar, pentru că realitatea continuă să apese conştiinţa deziluzionată, inaptă să mai susţină zborul înalt al imaginaţiei, paratextul e nevoit să lămurească intenţiile moralizatoare (*atîtea* şi *acelea* care sînt) ale textului; "învăţăturile" insolitate ca fiind esenţiale derutează prin diluţia extremă a formulei ce sintetizează justiţia tribală: "ochi pentru ochi, dinte pentru dinte"; ele propun o nouă atitudine existenţială şi un nou model etic, bazat pe toleranţă, umanism, generozitate, disponibilitate către dialog. Dacă dispariţia bunicii este comentată la modul cinic (bătrîna oricum "nu mai avea mult"; regretabil este că "s-a dus într-un chip aşa de zguduitor"), soarta protagoniştilor prilejuieşte meditaţii mai ample care au rolul să orienteze receptarea într-o anumită cheie (pentru că surprizele evenimenţiale sînt anulate prin anunţarea din start a deznodămîntului): lupul ("cum toată lumea ştie") e un ticălos, *dar* "monologul lui arată, fără de tăgadă, / Că şi cei mai răi dintre muritori ar fi mult mai buni / Dacă le-am oferi - împreună cu sfaturile noastre bune - simpatie şi bunătate"; iar Scufiţa este "o floare secerată - menită să ne-arate / Că există ceva *deasupra* noastră - cum este şi *sub* noi"; deşi fetiţa moare, consolarea (ironică) e pregătită: "ca un dulce heruvim ea se urcă la ceruri / Purtată în văzduh de păsărele şi de fluturi sclipitori". Îndemnul dinspre finalul prologului ("Astfel, dacă pe pămînt aveţi parte de zbucium şi durere,/ Priviţi *în sus* [s.n.] spre cele din înalturi şi veţi afla mîngîiere") funcţionează ca încheiere-concluzie a textului, deplasată (strategic) în faţă, dînd astfel receptorului libertatea de a continua aventura hermeneutică pe cont propriu, şi după ultima replică, după suspendarea/epuizarea pactului ficţional. Ambivalenţa acestui îndemn este una semantic-stilistică: *înaltul* este, deopotrivă, împărăţia Dumnezeului creştin şi spaţiul eteric al idealităţii romantice.

Şi aventurile lui Alice cunosc trei versiuni paralele - de acelaşi autor însă; două (prima şi a treia în ordine cronologică) sînt monovalente: manuscrisul **Alice's Adventures Under Ground**, dăruit de Lewis Carroll lui Alice Liddell drept cadou de Crăciun în noiembrie 1864 (şi publicat în facsimil în 1886), respectiv **The Nursery Alice**, varianta simplificată a textului canonic, apărută în 1890; cea de-a doua versiune, **Alice's Adventures in Wonderland** (1865), este un text ambivalent, în care autorul dezvoltă unele elemente abia schiţate în prima variantă, schimbînd, în acelaşi timp, organizarea textului şi

ierarhia diferitelor straturi ale acestuia,[28] pentru ca să-l facă suficient de interesant şi pentru adulţi şi pentru ca să-l facă acceptabil/acceptat în sistemul literar major. Carroll combină trei modele diferite cultivate în literatura pentru copii a epocii: 1) cartea de aventuri (cu o vechime de aproape jumătate de secol în sistemul periferic); 2) specia *fantasy*, în plină ascensiune; 3) povestirea absurdă, înrudită cu poezia nonsensului (aceasta iniţiată oficial de Edward Lear – **The Book of Nonsense**, 1846). Mai mult decît o apariţie surprinzătoare, **Alice's Adventures in Wonderland** reprezintă o adevărată revoluţie în literatura pentru copii, în primul rînd prin faptul că, "pentru prima oară, un copil, o fetiţă, nu este doar eroina, ci chiar centrul povestirii. Toate cîte se întîmplă *ei* i se întîmplă şi totul capătă sens numai datorită ei. Privirea ei însufleţeşte lumea ciudată care populează Ţara Minunilor şi Ţara-de-dincolo-de-Oglindă – o lume care, fără ea, ar fi rămas ţeapănă, cufundată în somnul de veci"[29]. Atitudinea lui Carroll faţă de copii este complet diferită de aceea a contemporanilor săi[30], iar opinia avansată de unii biografi sau comentatori ai operei sale (ori de către "simpli admiratori"), cum că el scrie cărţile cu Alice şi pentru a face o bucurie copilului din sine însuşi, trebuie luată mai mult decît *cum grano salis*. Copilul din Lewis Carroll trebuie că se simte opresat de rigida mentalitate victoriană (pe la 15 ani, Charles Dodgson scrie, într-o tonalitate ironic-amară, poemul **My Fairy**, în care seria interminabilă şi exasperantă de interdicţii – "să nu..", "să nu..." – este încoronată de o Morală lapidară, la propriu şi la figurat: "Asta [=lamentarea; hazul de necaz; revolta] n-ai voie [să faci]!") şi înţelege, prin simpatie, problemele de adaptare prin care trec copiii din jurul său: vioi, curioşi, spontani, năvalnici, gălăgioşi, ei sînt "domesticiţi" cu metodă, transformaţi în mici cópii perfecte ale adulţilor ţepeni, cu morgă, predicînd neîncetat reţinerea şi discreţia, punînd preţ excesiv pe aparenţe, pe convenţii şi pe utilitarism. Cu adevărat, aceste mici persoane fermecătoare ameninţînd să devină insipizi cetăţeni model "au nevoie de lumile alternative din **Alice's Adventures in Wonderland** şi **Through the Looking Glass**"[31]. Cărţile cu Alice reuşesc să schimbe radical contextul extraliterar, pentru că ele declanşează mutaţii spectaculoase în mentalitate în ceea ce priveşte "relaţia dintre adult şi copil, dintre religie şi viaţă, dintre lume şi carte"[32]. Lumile ficţionale create de Carroll revoluţionează şi spaţiul estetic printr-un nou limbaj, printr-un nou tip de discurs, printr-o "viziune nouă, în care logica dorinţei triumfă asupra logicii verbului"[33].

Bazîndu-se pe tradiţie, Carroll o refuză totuşi într-o privinţă esenţială pentru contemporanii lui: funcţia moralizatoare, considerată absolut obligatorie în cărţile pentru copii (ambiţia lui manifestă e ca scrierile lui să nu transmită nici o învăţătură); pentru a contracara, demonta şi desfiinţa această regulă devenită canon, Carroll mizează pe succesul lui ca scriitor în rîndul adulţilor şi Alice devine "primul copil ficţional care scapă de tiparul moralizării"[34]. Anularea normelor predominante în literatura pentru copii din epoca victoriană se face prin parodierea şi ridiculizarea unor modele literare didacticiste consacrate, un exemplu de asemenea text fiind poemul **Against Idleness and Mischief** de Isaac Watt; parodia nu se rezumă să ia în răspăr (ca formă şi fond) textul vizat, ci tinde să răstoarne chiar standardul abstract, stereotipul pe care textul respectiv îl promovează, însuşi sistemul normativ validat de literatura pentru copii din epoca victoriană (o literatură moralistă, didacticistă, raţionalistă, plicticoasă)[35]. Înţelegînd că un copil nu poate fi cine ştie ce încîntat să devină cetăţean model de la cea mai fragedă vîrstă, Carroll impune prevalenţa plăcerii faţă de datorie, a jocului gratuit în comparaţie cu ocupaţiile serioase şi "de bun-simţ". Pregătindu-şi povestea pentru tipar, Carroll efectuează schimbări relativ însemnate în varianta primă, **Alice's Adventures Under Ground**[36]: unele sînt "obiective" şi reflectă înlocuirea unui destinatar unic, binecunoscut (ca persoană empirică) autorului, cu un public plural/numeros, indistinct, "străin"; altele sînt de natură subiectivă – autorul îşi ameliorează textul, aducîndu-i adăugiri, clarificări, nuanţări/"înfrumuseţări". Carroll scrie două capitole noi (**"Pig and Pepper"**, respectiv celebrul, după aceea, **"A Mad Tea-Party"**), dezvoltă dialogul dintre Falsa Broască Ţestoasă şi Grifon (din capitolul **"The Mock Turtle's Story"**), îşi rafinează umorul şi jocurile de cuvinte. Iniţiativa este fericită în toate punctele în care se aplică; **Alice's Adventures in Wonderland** este mult şi evident superioară calitativ primei variante.

Douăzeci de ani mai tîrziu, Carroll purcede la o nouă prelucrare a textului, în vederea propunerii lui spre receptare copiilor care nu ştiu încă să citească şi pentru care *Wonderland*-ul este o lume ficţională mult prea complicată, chiar dacă povestea le este citită de o persoană adultă. De data aceasta, întreprinderea nu pare să fi fost chiar o idee strălucită: rezultatul este stînjenitor de modest (pe alocuri, de-a dreptul iritant); noua versiune este un reflex distorsionat, chinuit, anost, al textului sclipitor avut ca reper şi revizuit din motive şi cu mijloace

greşite. Importantă ca document de istorie literară (şi socială), **The Nursery Alice** este, indiscutabil, un eşec de proporţii în plan estetic. Puţinii comentatori care i-au arătat o atenţie specială opinează aproape în cor (deşi pe tonuri diferite) că autorul ar fi făcut mai bine să lase lucrurile aşa cum erau. Spre exemplu, Anne Clark[37] este impresionată negativ de stilul pe care nu e departe de a-l califica drept "pompieristic", iar Martin Gardner, devotat editor al operei carrolliene, se arată şi el destul de circumspect în aprecierea calităţilor intrinseci ale cărţii: "cît succes o fi avînd **Alice pentru copiii mici** citită astăzi unei fetiţe sau unui băieţel din Anglia ori din America? Prefer să nu fac supoziţii. Limbajul pare oarecum contrafăcut şi condescendent, dar trebuie să ne gîndim că autorul a repovestit visul lui Alice astfel încît un copil mic să-l poată înţelege"[38]. Existenţa şi a unor păreri diametral opuse ridică unele întrebări/nedumeriri în legătură cu cel puţin două aspecte: *1) ce* înseamnă, de fapt, ce se înţelege exact prin "literatură pentru copii"? Este acesta, oare, doar un gen minor şi pe coordonate calitativ-estetice? *2)* aura cu totul specială a scriitorului şi excelenţa unora dintre textele sale literare diminuează obiectivitatea cu care sînt cîntărite alte producţii artistice ale sale, ceva mai depărtate de perfecţiune? Altfel, cum s-ar explica entuziasmul (sincer) al unui exeget de talia lui Roger Lancelyn Green, care scrie: "Între cărţile pentru copiii sub 5 ani, [**The Nursery Alice**] este întrecută numai de cele mai reuşite dintre scrierile lui Beatrix Potter – iar cărţile pentru copiii de această vîrstă, bine scrise şi adecvat ilustrate, sînt teribil de rare"[39]. În **The Nursery Alice**, toate elementele special (şi extrem de inspirat) introduse în versiunea a doua (**Alice's Adventures in Wonderland**) sînt eliminate; textul ambivalent este intenţionat preschimbat într-unul monovalent, pentru uzul exclusiv al copiilor (mici). Autorul adoptă un cu totul alt ton: tonul odinioară respins, tonul condescendent specific povestirilor didactice (pe care îl păstrează, din nefericire, şi în **Sylvie and Bruno**[40]); textul este expurgat de satiră şi de parodie (respectiv, de poemele satirice); povestea sofisticată şi bizară este transformată într-o simplă şi banală ficţiune, care restabileşte funcţiile compensatoare ale miraculosului; realitatea este strict delimitată de fantezie, spaţiul şi timpul reintră într-o schemă normală de figurare; ciudăţeniile sînt explicate ca fiind ocurenţe onirice iradiind de la elemente reale: la trezire, Alice descoperă că "toate cărţile de joc erau doar nişte frunze căzute din copac, pe care vîntul le purtase peste ea." Cea mai surprinzătoare inovaţie este însă inexplicabila subordonare a

scriitorului față de ilustrații: circa douăzeci din desenele lui Tenniel, mărite acum și colorate din belșug. Discursul său nu mai este cel al unui povestitor concentrat pe dezvoltarea narativă, ci, așa cum s-a remarcat, seamănă cu acela al unui ghid care face turul ilustrațiilor ca într-un muzeu, îndemnînd copiii să identifice culorile, să numere obiecte etc. Accentul apăsat pus pe aspectul vizual dezechilibrează cartea și îi rarefiază semnificațiile, fiindcă preocuparea (destul de meschină) pentru lucruri insignifiante, digresiunile fade, prilejuite de detalii grafice de cele mai multe ori anodine, fragmentează, deșiră, destramă firul, și așa rămas destul de firav, al poveștii. Numai rareori scapără cîte o scînteie din focul spiritual de altădată și poposirea în spațiul, evident inconfortabil pentru Carroll, al cărții ilustrate ocazionează o observație absurd-ștrengărească, de tipul: "Cum tremura Iepurele, te întrebi? Zgîlțîie puțin cartea dintr-o parte în alta și-ai să vezi îndată cum".

Ambivalența este o ispită căreia scriitorii cu un *penchant* pentru ironie îi rezistă cu dificultate – sau deloc. J. M. Barrie, în pofida relațiilor de complicitate exclusivistă pe care le stabilește cu copiii, nu se poate abține de la comentarii umoristice și de la vorbe de duh al căror adevărat sens scapă unui copil; temperamentul volatil și un infailibil simț al ridicolului, ca și abilitatea de a exprima observații aparent candide, însă cu un tîlc mai profund, îl determină să construiască o rețea textuală care funcționează concomitent la două nivele diferite, dar nu distonante. Fața serioasă a poveștii are drept țintă copilul; Barrie acordă o autentică înțelegere problemelor care îl pot frămînta pe acesta, le tratează cu răbdătoare atenție și cu interesul vădit de a le rezolva pe o altă cale decît cea moralizatoare; toate personajele, copii sau adulți, au o atitudine sobră, chiar gravă adesea, modelată de solidul bun-simț cotidian (*common sense*), care exclude irosirea vremii cu nimicuri. Dar natura funciară a lui Barrie, înclinată spre o vedere mai alegră (ceea ce nu înseamnă lejeră – la modul superficial) a lucrurilor, recunoaște ca normă socială, dar nu digeră această *no-nonsense attitude*. Ca și Carroll (în ipostaza "civilă" și în aceea auctorială, deopotrivă), Barrie se conformează riguros, disciplinat (deși fără nici o bucurie), ritualului, dar în secret acesta i se pare absurd, tocmai pentru că-și exagerează (pînă la insuportabil) caracterul rațional, măsurat. Copiii din scrierile lui Barrie – cu excepția, firește, a lui Peter Pan, "copilul sălbatic", total ignorant în chestiunile care țin de inserția în social a individului – sînt niște adulți în miniatură, care reproduc mimetic, atît cît sînt ei în stare, comportamentul și

mentalitatea celor mari. Barrie face apel la natura adevărată a copilului, disimulată de această faţadă artificială, şi încearcă să comunice cu aceasta prin intermediul jocului - care *trebuie* să fie serios. În timpul desfăşurării activităţii ludice, impulsurile genuine ies, în mod fericit, la iveală; incongruenţele care apar între pornirile fireşti şi conduita rigid însuşită sînt comice, iar autorul pare să le semnaleze amuzat părinţilor, fără ca interlocutorii-copii să bage de seamă, dar amuzamentul lui este, de fapt, jubilaţia că în publicul lui primar (şi cel mai - dacă nu singurul - demn de interes) triumfă ceea ce el consideră a fi esenţial: bucuria autentică de a descoperi lumea pe cont propriu. Ambivalenţa textului nu este la Barrie un element de strategie auctorială, ci îşi are originea în sfera semantică, este expresia unei reacţii (emoţionale) duplicitare a autorului la un fenomen urmărit succesiv cu speranţă, aprehensiune şi încîntare la eucatastrofa pragmatică. Nivelul subversiv al textului nu este adresat receptorului-adult, ci se îndreaptă în mod secret *împotriva* acestuia; fără ezitare şi fără sincope, loialitatea lui Barrie are ca obiect copilul.

Ca şi în viaţa cotidiană, relaţia adult-copil este una destul de complicată, problematică şi în interiorul/marginea ficţiunii adresate unui public infantil. Autorul este un adult care, în cazurile fericite, comunică în regim de egalitate cu copiii (personaje şi/sau receptori). Empatia este maximă atunci cînd el caută în adîncurile sinelui copilul care a fost el odinioară; uneori, puritatea, prospeţimea aceea aparent pierdută pentru totdeauna, reînvie miraculos într-un gest, într-un gînd sau într-un cuvînt. Mai greu este ca momentul de graţie să fie prelungit, iar dorinţa aceasta se dovedeşte realizabilă în funcţie de capacitatea de a trăi în poveste, lumea în care totul/orice este posibil.[41] Este interesant că, moştenire a romantismului, această fascinaţie a copilăriei, a vîrstei de aur, a inocenţei mitice motivează şi susţine demersuri de recuperare simbolică a "paradisului pierdut". Simptomatic e dezideratul pe care William Empson îl identifică în spiritul carrollian: "ca şi Alice, el voia să beneficieze în acelaşi timp de avantajele copilăriei şi de cele ale vîrstei adulte"[42]. Conştiinţa ambivalentă doreşte să-şi înfigă rădăcinile în amîndouă lumile, să fie asemenea lui Peter Pan în Grădina Kensington, "juma-juma" ("half-and-half"), adică să aibă acces simultan la două perspective diferite, uneori disjuncte (ceea ce poate însemna, de fapt, că nu aparţine cu adevărat şi pe deplin nici uneia dintre cele două lumi - aşa cum profetizează, de altfel, înţeleptul Solomon Caw, care-i spune lui Peter Pan: "You will be a

Betwixt-and-Between"[43]). Textul ambivalent este emanaţia firească a unui asemenea spirit dornic să angajeze jocuri de inteligenţă, de atenţie şi de îndemînare cu parteneri-copii şi parteneri adulţi deopotrivă. Antrenaţi în jocul acesta dublu, cu structură labirintică şi cu o logică insesizabilă pentru simţul comun, autor şi receptori savurează aventura căutării sensurilor în interiorul unui limbaj codificat (asemenea celui din **"Jabberwocky"**, unde "adulţii ascund lucruri copiilor şi copiii adulţilor"[44]). În mod inevitabil, într-un asemenea "comerţ" intens, pasionat desfăşurat pe fond concurenţial, se produc iradieri dintr-un spaţiu în celălalt. Dacă, spre exemplu, genurile majore, "serioase", au descoperit şi au început de mult să exploateze potenţialul ludic al artei, literatura (zisă) pentru copii s-a încărcat şi ea progresiv cu valori existenţiale uneori judecate ca fiind prea împovărătoare pentru conştiinţa/spiritul unui copil[45]. Înregistrat ca o scădere/inconsecvenţă a textului (ca efect al supralicitării) ori ca o fatalitate legată de fiinţa noastră intimă, fenomenul este cvasi-generalizat în ficţiunile moderne destinate (în primul rînd) copiilor: "multe dintre cele mai izbutite cărţi pentru copii, care se sprijină (după toate aparenţele) pe fantezii personale bizare, prezintă incoerenţe şi simptome a ceea ce Leon Edel a numit *'tristimania'* artei adevărate, sentimentul - ce se naşte în copilărie - că viaţa este fundamental tristă"[46]. Iar tristeţea se combate prin (su)rîs catartic (precum în **The Hobbit**), prin jocuri şi exerciţii de logică şi de perspicacitate (ca în **Alice**), sau prin poezie (ca în **Le Petit Prince**).

2. SUCCES, POPULARITATE, MODĂ IMPLICAŢII SOCIOLOGICE

Lucrînd la a doua variantă textuală a aventurilor lui Alice, aceea menită să se (îl) impună şi atenţiei receptorilor maturi, Lewis Carroll este clar preocupat de ideea de succes; el speră că îşi va atinge ţelul de a fi acceptat în sistemul literar "serios", dar este sceptic în privinţa unei eventuale popularităţi; el contemplă cu maximă luciditate şansele de reuşită comercială ale textului şi este convins că acestea nu sînt deloc formidabile; în plus, ca urmare a obiecţiilor lui Tenniel privitoare la calitatea reproducerii ilustraţiilor, el retrage în grabă exemplarele deja aflate pe piaţă şi comandă retipărirea cărţii - cu preţul uşurării buzunarului propriu. Cheltuiala suplimentară este considerabilă şi echivalează cu un act de nebunie, mai ales în condiţiile în care autorul nu-şi

face prea mari iluzii că investiţia financiară se va amortiza prea curînd (sau vreodată). Dar vînzările întrec imediat orice pronostic (cu atît mai mult pe cel reţinut al lui Carroll însuşi), impunîndu-se scoaterea de noi tiraje, an de an; dacă în 1865 autorul se declară mulţumit să vîndă 5.000-6.000 de exemplare, în anul morţii sale, 1898, există – numai în Marea Britanie – 86.000, absorbite de un public mereu avid. Pe lîngă popularitatea incontestabilă (şi mereu crescîndă) la scară naţională, cartea este primită cu entuziasm şi în alte ţări, graţie politicii pragmatice inteligente a lui Carroll, care face personal aranjamente pentru traduceri în franceză (1869), germană (1869) şi italiană (1872). Cariera strălucită a cărţii se reflectă şi în succesul la public(ul larg), în aspectul strict comercial (este un *best-seller* constant şi în cursul secolului al XX-lea; statisticile arată că este textul cel mai tradus şi cu cele mai multe ediţii după **Biblie**), şi în prestigiul de care se bucură ea printre literaţi şi alţi artişti de cele mai diverse structuri şi orientări, fiind deopotrivă un regal pentru criticii şi teoreticienii literari, ca şi pentru logicieni şi filosofi. Popularitatea aceasta imensă depăşeşte cadrele unei mode, căpătînd uneori chiar accente de psihoză, aşa încît, mai în glumă, mai în serios, Chesterton afirmă că scrierile lui Carroll nu sînt cărţi pentru copii, ci texte menite să-i preocupe pe "filosofii cărunţi şi înţelepţi" şi "să sucească minţile psihologilor"[47]. Succesul modelului literar Lewis Carroll se datorează fascinaţiei exercitate de calităţile intrinseci ale textului, dar, cel puţin astăzi, este/devine evident că el este, din păcate, în mare măsură şi un efect de ricoşeu, este o popularitate iradiată de prestigiul unui mit care este perceput mai ales la nivelul lui superficial, în virtutea potenţialului său comercial. Din proces pur cultural, tiparul a transformat difuzarea cărţii într-o afacere (de proporţii): "istoria cărţii tipărite s-a desfăşurat într-o economie de consum"; "pentru a putea finanţa producţia acestor obiecte, ele au trebuit să fie asemuite cu produsele alimentare, ca şi cum întrebuinţarea le-ar distruge"[48]. Într-un asemenea context, nici o poveste (mai mult sau mai puţin sacră) nu este la adăpost de întreprinderi care, în scopuri lucrative/manipulative[49] (mărturisite sau voalate) o sacrifică parţial sau total, profitînd de faptul că (re)numele ei nu este marcă înregistrată. Lewis Carroll, sau fraţii Grimm, de exemplu, reprezintă fiecare o "etichetă" de prestigiu, ce poate garanta succesul, indiferent de calitatea produsului pe care îl "recomandă". Dacă avem toate motivele să considerăm acum drept utopică speranţa (apropiată de certitudine) a lui Butor, care, în urmă cu 30 de ani şi mai bine, întrevedea o "reabilitare"

a cărţii tocmai ca urmare a concurenţei dintre aceasta şi alte mijloace de comunicare (în masă)[50], nu există însă nici o umbră de îndoială că astăzi "tehnica" prinderii în mreje a receptorului/ consumatorului a ajuns la un uimitor grad de perfecţionare şi rentabilizare. Noile generaţii de copii află de aventurile lui Alice doar din cîte un serial TV - precum producţia franceză de la începutul anilor '90 (pe post de "ecranizare"), în care vedeta e, de fapt, Benny-Benny, un iepuraş-drăgălaş fonf, ilar, dar firoscos (un irecognoscibil March Hare), sau dintr-o coproducţie americano-japoneză standard şi fără pretenţii (în care abundă clişeele de reprezentare preluate de-a valma din seturi de ilustraţii sau alte filme cu/despre Alice), destinată difuzării pe casete video, într-o serie care uniformizează (într-un registru exasperant de cenuşiu, de plicticos şi de demodat) nu numai întîmplările survenite în Wonderland, ci aventurile *tuturor* eroilor din ficţiuni populare printre copii; Alice, Memol sau Marco (**Cuore**) au acelaşi rictus, degajă aceeaşi senzaţie stranie de disconfort, de inadecvare, de lipsă de priză la fabulos. Dacă vizionarea unor asemenea "producţii artistice" este urmată de apropierea de vreo carte, aceea nu este - paradoxal! - originalul (cum ar fi de dorit), ci un produs derivat din gama patronată de fiecare film (după modelul Disney), respectiv cărţi ilustrate, de diferite forme, formate etc., care reproduc ilustraţiile din film.

Cu problema raportului dintre priza autentică şi activă la text, pe de o parte, şi popularitatea mitologiza(n)tă care ecranează/ izolează textul, pe de altă parte, se confruntă publicul şi în alte ecuaţii culturale (şi/sau de politică a culturii). Pe Eminescu, de pildă, îl "cunoaşte" toată suflarea românească, dar nu sînt (suficient de) mulţi aceia care îi citesc opera cu adevărat. Indiferent de datele sale personale, care îi influenţează decisiv receptarea, indiferent de gradul de familiarizare reală cu textul eminescian, cetăţeanul român se raportează la Eminescu orientîndu-se (obedient sau polemic) după un model pragmatic inspirat de structuri mitice şi fabuloase; autorul ca persoană empirică este deseori integrat simplist (ca să nu mai spunem că şi profund eronat şi abuziv) în conţinutul operei sale. Momentul de vîrf al acestui nefericit tip de popularitate se înregistrează în perioada proletcultistă, dar, din păcate, modelul nu se epuizează în acest punct, ci este perpetuat cu energie în anii următori, în contextul compromiţător al cultului personalităţii de coloratură politică. Moda recitalurilor, a montajelor literare(-muzicale-coregrafice) - după formula curînd detestată din pricina unor conotaţii provenite de la alt nivel al receptării - "inspirate de

viaţa şi opera" lui Eminescu inundă spaţiul receptării, contribuind (deloc paradoxal) la alienarea publicului de materialul originar şi erodînd (prin copiere deformatoare, cu efect, deşi nu cu intenţie, de caricatură şi pastişă) strategia insolitării consacrată de basm şi de mit. Unul din mult prea multele exemple de asemenea manipulare este libretul baletului **Luceafărul**, scris în 1951, în colaborare, de Alexandru Jar şi Oleg Danovski (muzica - Mihail Andricu). Pe lîngă vulgarizarea reducţionistă (previzibilă, de altfel) a semnificaţiilor poemului eminescian, textul dă lovitura de graţie în actul al patrulea (de final); actul precedent se încheie cu imaginea (percepută din perspectiva cuplului Cătălin-Cătălina) a lui "Hyperion, care, îndurerat, pleacă pentru totdeauna..."[51]; drept care, în actul al patrulea, se produce *catharsis*-ul acestei frustrări, pe fundalul recunoaşterii (şi consolării) publice a poetului identificat total cu ipostaza lui ficţională; complicatul traseu al echivalării metaforice Hyperion-poet-"Luceafărul poeziei/culturii româneşti" este explicitat de un context care face apel copios (şi profanator) la tradiţie, nu numai în dimensiunea mentalităţii consacrante, ci şi în privinţa formelor specifice de manifestare (ritualul culesului, al rostirii modelate de eposul folcloric, al dansului popular, al ospitalităţii): "Sfîrşitul muncii într-o vie. Oamenii culeg coşuri pline [negreşit!]. Luceafărul răsare... Pe drum apare Poetul trist... Oamenii îl observă, îl recunosc. Se apropie de el şi îl înconjoară. Unii îi oferă must, alţii, struguri... Începe un joc drept, un omagiu adus Poetului. Poetul se prinde şi el în joc... [deschizînd calea liderului politic care avea să conceadă a intra şi el în diverse "hore ale oamenilor muncii"] În culmea elanului, se înalţă [?!] şi, cu un gest plin de patos, schiţează cîteva mişcări declamatorii. Oamenii se liniştesc, se aşază şi ascultă visători... Cortina cade. // În locul viei, un cîmp înflorit. Drum cu plopi. Răsare Luceafărul. Apar cîţiva tineri... Se apropie de mijlocul scenei privind Luceafărul... Unul dintre ei declamă, altul culege flori. Apoteoză finală... Omagiu Poetului."[52] Astfel de producţii de un ridicol pregnant şi periculos (pentru că blasfemiază şi corodează un reper cultural sacru - ceea ce, desigur, nu înseamnă şi infailibil - pentru români) nu sînt puţine la număr şi par să înece (prin contiguitate) şi tentativele decente (reuşite parţiale, unele dintre ele) de a transpune lirismul eminescian în alte coduri artistice. De pildă, Nicolae Bretan scrie două opere-poem, **Arald** şi **Luceafărul**; subordonîndu-şi evident muzica faţă de versurile inspiratoare, compozitorul se pare că nu şi-a propus "o discernere sau re-creare, în structură muzicală, a substratului filosofic de mare

adîncime [al textului]"[53]. În această perspectivă, "opera-poem" se arată a fi nu atît un produs artistic autonom şi *plin* în sine, cît mai degrabă o savantă – (de)şi sobră – punere în pagină a poemelor (prin coroborarea unei muzici discrete, interiorizate, cu o scenografie stilizată şi abstractă), o montare în registru dramatic a unei materii artistice eminamente lirice; dimensiunea vizuală şi sonoră (ţintind spre conturarea unei atmosfere hieratice) constituie decorul (în sens propriu) pentru recitarea versurilor, întreprindere asimilată unui recital magic; Dan Nasta, care semnează şi regia austeră, recită "ca posedat de demonul [!] poeziei lui Eminescu", dînd "senzaţia artei ca nobil sacerdoţiu"[54]. Alte abordări sînt mai îndrăzneţe şi "necanonice", precum adaptarea **Luceafărului** pentru teatrul de păpuşi, de către Dan Frăticiu[55]; această montare (pare-se) optează pentru formula "teatrului total, ambiental"[56]. Ne-am încumeta totuşi să opinăm că, dincolo de gradul de nobleţe al motivaţiei extraartistice şi indiferent de calitatea estetică a rezultatelor (dincolo, aşadar, de eventuala lor valoare de "veritabil spectacol-eveniment"[57]), rămîne operaţională întrebarea dacă, într-adevăr, este oportună (şi necesară) supunerea poeziei lui Eminescu la tot felul de experimente, oricît de bine intenţionate şi de fundamentate artistic ar fi ele. Mai exact, problema nu constă, credem, în *îndrăzneala* de "a ataca" un subiect *"off-limits"* (tabuizare/ "sanctificare" discutabilă – şi aprig discutată, mai ales în anii din urmă), ci în felul în care simţul măsurii şi al responsabilităţii funcţionează (sau nu!) în artistul ce-şi propune să comunice cu publicul său incluzînd (într-un fel sau altul) în pactul cu acesta un reper cultural/literar care impune un anume standard calitativ.

Şi în societatea numită "de consum" (înfierată cu străşnicie, ani şi decenii în şir, de societatea "cea mai înaintată", care funcţionează după înaltul principiu umanist ce face din manipularea crasă – la rigoare, siluirea – conştiinţelor calea infailibilă pentru instaurarea fericirii colective şi absolute) se constituie un tip de publicitate bazată, în fond, tot pe manevrarea receptorului; "religia" slujită de astă dată nu mai este (neapărat) o doctrină politică, o anume ideologie, ci perspectiva profitului. Punctul de sprijin, elementul pe care se întemeiază demersul de cucerire a publicului consumator, este apetenţa oamenilor pentru insolit şi supranatural, chiar într-o epocă a raţionalismului şi a pragmatismului agresiv susţinut(e) de o tehnologie extrem de sofisticată. Strategia exploatării metodice şi sistemice a acestei predispoziţii se defineşte după o perioadă în care, ca atitudine dominantă, apelul la fantezie este tratat cu condescendenţă ori

este calificat drept dăunător (pentru că ar fi alienant). Chiar dacă ulterior pierde teren în faţa argumentelor de ordin practic, denigrarea fanteziei îşi păstrează destui adepţi. Aşa se explică diversitatea reacţiilor (critice) la opera lui J. R. R. Tolkien, de pildă; unele voci sînt cu totul admirative, precum cea a lui W. H. Auden, care proclamă entuziast[58] că povestea hobbit-ului poate sta alături de **Război şi pace**, altele sînt de părere că fanteziile lui Tolkien nu merită prea multă atenţie, pentru că sînt "anoste, prost scrise, caraghioase şi infantile"[59] şi declară că ele reprezintă mai mult un fenomen social (un fel de dependenţă condiţionată), decît unul literar.[60] Realitatea este că **The Hobbit**, **The Lord of the Rings** şi **Silmarillion** provoacă de multe ori o reacţie mai degrabă emoţională, decît intelectuală[61], ceea ce explică şi violenţa intransigentă a unora dintre ele; W.H. Auden, suporter fidel al lui Tolkien, remarcă împărţirea tranşantă a publicului în adoratori şi contestatari ai **Stăpînului Inelelor**: "Nu-mi amintesc să mai fi avut vreodată dispute atît de aprinse din pricina unei cărţi. Nimeni nu pare să aibă o părere moderată; lumea ori o consideră (ca mine) o capodoperă a genului, ori n-o poate suporta."[62] Ca întotdeauna, controversele publice (cu cît mai pasionate, cu atît mai bine) duc la creşterea cotei scriitorului. Tolkien a devenit un neobişnuit fenomen cultural (de o amploare impresionantă, neegalată şi greu de explicat întrutotul); el este un adevărat profet pentru generaţii şi generaţii de cititori, avînd priză şi la aceia care, paradoxal, au concepţii radical diferite de ale lui în materie de educaţie, cultură, politică. Aproape incredibil este faptul că această popularitate copleşitoare nu a fost conştient şi susţinut construită; Tolkien nu a scris "pentru mase"[63] şi, cu toate acestea, cărţile lui dau multor cititori impresia că "oferă un mit prin care [ei] să interpreteze realitatea"; "traduse în toată lumea, li s-a făcut cinstea să fie parodiate; personajele lor au pătruns în arta pop şi numele acestora au fost adoptate de grupuri rock; [...] Tolkien a ajuns un atu comercial însemnat, un lucru în privinţa căruia el avea destule rezerve. Mai mult decît atît, opera lui a generat comentarii pe teme literare şi ştiinţifice, din numeroase – şi foarte diferite – perspective critice; şi, în vreme ce *Frodo and the Hobbits* s-a cufundat în uitare pe ritmuri rock, Frodo şi lumea lui au continuat să furnizeze teme pentru congrese internaţionale care s-au soldat cu volume monumentale cuprinzînd articolele prezentate cu aceste ocazii" [64]. O analiză oricît de lucidă a calităţilor şi, în contrabalans, a defectelor acestei opere ficţionale cu un destin singular nu poate da nicicum seama de succesul

imens de care ea se bucură în lume - nu numai în culturile anglofone. Pînă în 1982, **Stăpînul Inelelor** a fost tradus în olandeză, suedeză, polonă, italiană, daneză, germană, franceză, japoneză, finlandeză, norvegiană, portugheză, sîrbo-croată, rusă[65] (mult-aşteptata variantă românească a pornit să fie publicată abia în 1999!). Cert este că ea a declanşat renaşterea ficţiunii în anii '40 (şi după aceea)[66] şi a pregătit terenul pentru voga extratereştrilor care, dincolo de setea de senzaţional şi de fascinaţia pentru enigmatic şi bizar, exprimă în bună măsură "dorinţa de a accepta, pe durata poveştii, existenţa unor fiinţe fundamental diferite de noi"[67]; probabil că ea a contribuit, de asemenea, la constituirea a noi modalităţi narative (precum realismul magic[68]). Piaţa cărţii, mai mult decît înviorată de comerţul cu ficţiunea tolkien-iană, s-a extins în ultimul timp şi în alte medii (*comic books*, film, jocuri video computerizate). Se pare că, într-adevăr, "opera lui Tolkien răspunde unei nevoi pe care o simţim cu toţii", o necesitate "emoţională şi intelectuală pe care viaţa modernă o neglijează"[69]. La aceste motivaţii/explicaţii care vizează raportul direct text-receptor, se adaugă impulsul generat de factori extraliterari: în Statele Unite, de exemplu, "războiul" declarat între două ediţii concurente - Ace Books (varianta broşată), declarată "pirat", şi Ballantine Books, ediţia autorizată (care, în paranteză fie spus, beneficiază considerabil de pe urma acestei tensiuni) - sporeşte încă şi mai mult popularitatea **Stăpînului Inelelor**, aducînd totodată în atenţie cultul Tolkien deja constituit la vedere sau subteran, dar sistematic; fanii scriitorului se implică activ în dispută, apărînd ideea respectării drepturilor de autor. Mai tîrziu, membri ai diferitelor *Tolkien fan-clubs* din lume (înfiinţate pînă şi în Borneo şi în Japonia[70]), sau admiratori solitari pătrund în sfera criticismului scriind articole pe care le popularizează prin intermediul Internet-ului, iar personajele din **Stăpînul Inelelor** încep să aibă viaţă autonomă[71], de parcă ar fi oameni reali (tocmai "viaţa aceasta extratextuală şi intratextuală a personajelor coincide cu fenomenul cultului"[72]).

Am arătat deja că fenomenul de adulare a fanteziei ancorate în *Middle-earth* ia proporţii nu numai în spaţiul anglo-saxon; în Rusia, spre exemplu, în deceniul care urmează primei traduceri ruseşti a **Stăpînului Inelelor** (1982), apar circa o sută de cluburi Tolkien, care înfiinţează reviste speciale şi întemeiază un impresionant fond comun de date, care poate fi accesat de orice club din ţară; mai mult, se organizează conferinţe şi un festival numit "Khobbitskie Igrishcha" ("Jocurile Hobbiţeşti")[73], la care

participă pînă la trei sute de persoane, grupate în echipe ce reprezintă diferite oraşe sau regiuni; festivalul înscenează confruntarea dintre bine şi rău, aşa cum este ea înfăţişată în cărţile lui Tolkien; patosul participării este, se pare, atît de intens, încît nu de puţine ori "actorii" îşi iau rolurile în serios şi încep să (re)acţioneze pe cont propriu, abătîndu-se de la desfăşurarea narativă binecunoscută, şi *luptînd* pentru Inele în cel mai adevărat sens al cuvîntului (procentajul de capete sparte şi de alte accidente similare creşte, de altfel, constant de la o ediţie la alta). Confuzia realităţii cu ficţiunea exacerbează spiritul competitiv pînă la abandonarea principiilor etice ca linie de conduită, de dragul victoriei efective cu orice preţ, în orice condiţie; pentru că fenomenul nu poate fi ţinut întotdeauna sub control, organizatorii manifestărilor se văd deseori obligaţi să intervină, să reitereze ideea de convenţie, de *joc*, să le reamintească participanţilor tema (şi raţiunea) întrunirii lor: afirmarea valorilor morale, în care context *nu se poate* să triumfe forţele negative.

Moda trăirii după tipare consacrate de o mentalitate arhaică sau a plonjării semi-conştiente în fantezie (ca mit, legendă sau basm) revine periodic, în forme diferite, în momente de derută pentru individ sau pentru societate, confirmînd astfel valenţele compensatorii şi securizante ale tradiţiei şi ale recuperării trecutului (mai ales ale recuperării trecutului fabulos). În anii '70, proliferarea diverselor doctrine religioase de inspiraţie orientală în ţările occidentale şi dezlocuirea certitudinilor spirituale moştenite în interiorul spaţiului cultural naţional duc (printre altele) la redescoperirea entuziasmată a repertoarului tradiţional local de fiinţe supranaturale. Răspuns al mecanismului intern de apărare în faţa unei invazii de tipare mentale străine sau, pur şi simplu, expresie a necesităţii de a reactualiza şi revitaliza, din cînd în cînd, sursele imaginaţiei, cultul zînelor şi al spiriduşilor se impune ca un adevărat fenomen social, foarte intens, dar – semnificativ – destul de lipsit de profunzime, de substanţă, de participare afectivă veritabilă; mai mult un capriciu considerat fermecător, dar nu prea serios, pasiunea generală bruscă pentru fiinţe fabuloase diminutive (aşa-numita *pixiolatrie* – de la *pixies*, nişte făpturi minuscule şi poznaşe, mereu puse pe farse[74]) se concretizează în nenumărate ghiduri şi compendii menite să facă definitiv lumină în materie[75], în ofensiva de materiale artistice inspirate de mitologia privitoare la zîne, în *boom*-ul vînzărilor de obiecte (tricouri, şepci, insigne, penare etc.) purtînd ca emblemă imaginea unei astfel de fiinţe legendare. Deşi un cult convenţional

(în sensul că nu răstoarnă convenţiile sociale prestabilite), un cult călduţ şi benign, o modă inofensivă, această fascinaţie a supranaturalului (chiar într-o formă minoră) pare să dea seamă de o anume insuficienţă emoţională, de un gol sufletesc născut în "întunecatul ev McDonald's, în care totul se petrece rapid şi uşor"[76], în care copiii cresc hrăniţi cu "poveştile de plastic de la cinema şi televizor" şi iau contact cu basmele adevărate numai prin intermediul ediţiilor ieftine şi simplificate.[77]

E drept că majoritatea artelor spectacolului, atunci cînd preiau un basm consacrat anterior în spaţiul cultural oral sau în cel al literaturii, îl modifică în principal (şi cel mai adesea) pe două coordonate: 1) îi simplifică linia narativă şi reţeaua relaţională (de multe ori elimină evenimente/întîmplări - ocoluri epice - şi personaje "superflue"), mai ales în cazul basmului literar (de autor), cu o structură mai sofisticată, complexă, uneori labirintică, spre deosebire de basmul popular care "avansează" după/pe un traseu (mai) lesne de urmărit; 2) îi conferă - sau îi accentuează (în funcţie de situaţie) - o anume strălucire de suprafaţă, un "lustru" exterior ca variantă de *glamour*, ingredientul absolut necesar pentru ca un produs al "uzinei de vise" să treacă rampa. Cu alte cuvinte, interesul receptorului este deviat de la conţinutul ficţiunii către forma acestuia, mai precis către stratul cel mai superficial al aparenţei; formula succesului ar fi, în această perspectivă, mai puţină solicitare intelectuală şi mai mult divertisment (eventual, cu un bonus sentimental care se adresează disponibilităţilor emoţionale simple, pe linia instinctelor deja cultivate în context social, precum compasiunea pentru cel oprimat sau dorinţa de reuşită cu orice preţ). De multe ori, basmul nu e mai mult decît un pretext (străveziu) pentru alinierea unor numere muzicale şi/sau coregrafice care, de altfel, aduc şi gloria produsului respectiv, reprezentînd partea cea mai consistentă din punct de vedere artistic - v. **The Little Prince** (Stanley Donen, SUA, 1974) sau filmele Disney. Tocmai "marca fabricii" - linia melodică simplă, previzibilă şi eficientă (după o reţetă infailibilă, care funcţionează întotdeauna, fără rateuri comerciale) - este însă, pe de altă parte, primul motiv de reproş (deschis sau voalat) cînd, din varii motive, succesul este inferior ca proporţii celui scontat (cee ce înseamnă că nici măcar pragul mediocrităţii triumfătoare nu este atins): v., de exemplu, musicalul românesc **Micul Prinţ** (libret şi muzică - Vlad Oprean), prezentat în premieră de Opera Română din Bucureşti la începutul anilor '90, care, pe lîngă lipsa de consonanţă (pe mai multe planuri) cu basmul-poem al lui Antoine de Saint-Exupéry şi

pe lîngă stîngăciile/erorile de concepţie şi de realizare a spectacolului, pare să nu poată fi apreciat decît condescendent, pentru "accesibilitatea extremă a muzicii, gen **Umbrelele din Cherbourg**"[78]. În cazuri mai rare, dar realmente spectaculoase, varianta muzicală/filmică a unei poveşti este superioară textului de la care s-a pornit, aşa cum s-a întîmplat cu **Mary Poppins** (Robert Stevenson, SUA, 1964) şi cu **The Wizard of Oz** (Victor Fleming, SUA, 1939). Însă, cum succesul unui produs artistic destinat comercializării este condiţionat şi de conjunctură, se poate remarca faptul că popularitatea nu reprezintă vectorul rezultat în mod automat şi fără greş din coroborarea calităţii produsului cu gradul de adaptare la cerinţele pieţii. Spre deosebire de unele filme care înregistrează adevărate "lovituri" la capitolul *încasări* (deşi triumful este adesea, în mare măsură, dacă nu exclusiv, efectul programat al unei ample şi atente operaţiuni de *marketing*), există şi filme care "au tot ce le trebuie" (un scenariu bine scris, o regie inspirată, o coloană sonoră de calitate şi interpreţi excepţionali) şi care totuşi ratează marea performanţă. Un exemplu în acest sens ar fi **The Blue Bird** (Walter Lang, SUA, 1940), ecranizare după Maurice Maeterlinck: cu toate că numără printre atuuri prezenţa în distribuţie a legendarei Shirley Temple, filmul trece aproape neobservat într-un an în care **The Wizard of Oz** explodează, pur şi simplu, pe ecranele americane (devenind, indiscutabil, un clasic al genului) şi se pierde apoi cu totul (şi pe nedrept) în uitare. Spre deosebire de cărţi, filmele stau mai pregnant sub semnul efemerului: ele nu numai că se fanează mai repede (pentru că sînt mai manifest dependente de módele artistice), dar au şi o circulaţie mai problematică.

Este simptomatic faptul că filmele-basm nu inventează eroi (şi nici nu sînt poveşti originale); vedetele acestor naraţiuni cinematografice sînt, fără excepţie aproape, personaje preluate din basme (sau produse ficţionale înrudite) pre-existente filmelor – chiar şi Batman sau Superman apar, iniţial, în *comics*; filmul fiind "un vis pe care îl visează mai mulţi oameni împreună", după cum spunea Cocteau[79], el recurge la repere deja consacrate, la tiparele unei mentalităţi, ale unei mitologii colective (întorcîndu-se astfel, într-o oarecare măsură, la filosofia comunicativă a basmului popular). Trăind literalmente din succesul la public, filmul (ca şi celelalte forme de spectacol) e aproape natural determinat să caute şi să aplice cu străşnicie strategii de supravieţuire, cea mai frecventă şi evidentă (totodată ţintă a multor ironii, ceea ce însă nu tulbură cîtuşi de puţin procesul în

sine) fiind *serializarea* sau practica lansării unor continuări (*sequels*). Astfel, **Die unendliche Geschichte** a lui Michael Ende este ecranizată (onorabil) în 1984, după care este de-a dreptul "stoarsă" de încă două filme, **The Neverending Story II** (1990) şi **The Neverending Story III** (1994), cu rezultate estetice din ce în ce mai nesemnificative şi cu o audienţă din ce în ce mai slabă, în ciuda spectaculoaselor efecte speciale puse "la bătaie". Alte procedee frecvente de racordare la un succes (de casă) anterior sau chiar de parazitare a acestuia sînt bazate pe repetiţie (de un fel sau altul): 1) *remake*-ul (v. **Pasărea albastră**, SUA-URSS, 1976); 2) *parodia* (**Snow White and the Seven Muppets**) ; 3) *actualizarea/modernizarea*: *a)* în *flash*-uri mai mult sau puţin motivate estetic, precum în versiunile, în general deplorabile prin "poantele" şi aluziile de prost gust la contemporaneitate[80], ale unor basme celebre, difuzate pe casete audio de compania Roton; *b)* "sistemică" – prin construirea unor versiuni, în cheie "lejeră" sau serioasă, chiar "realistă", ale unor basme tradiţionale (v., de pildă, poveştile mobilizatoare despre diverse Cenuşărese americane, dintre care cea mai faimoasă este, fără doar şi poate, eroina din **Pretty Woman**).

Cînd se vorbeşte despre popularitate şi modă, numele Disney este o referinţă devenită obligatorie; parcurile de distracţii inspirate de creaţia lui (Disneyland – 1955; Disney World – 1971; Euro-Disneyland – 1992) reprezintă culmea publicităţii făcute unei lumi imaginare, unei utopii de serie ce seamănă cu un paradis de carton; acest epitom contrafăcut al tărîmului basmului este, remarcă Umberto Eco, un univers hiperrealist, o capodoperă a falsificării, reprezentînd "chintesenţa ideologiei consumatorului", "o utopie degenerată", adică "o ideologie realizată sub formă de mit".[81] Acest univers-fantomă este de un iconism absolut şi sec; vizitatorii lui sînt proiectaţi într-o poziţie de totală pasivitate, devenind nişte roboţi – lipsiţi de iniţiativă, de păreri, de viziune personală. Aproprierea mitului de către industria comerţului este o realitate ce se manifestă într-o gamă extrem de variată, de la "nevinovata" impresiune a Micii Sirene pe haine confecţionate pentru fetiţe de trei ani, pînă la grotescul ceremoniei desfăşurate "după model arthurian" de Loteria Naţională Britanică, sub patronajul companiei numite Camelot, o operaţiune considerată "de un prost-gust desăvîrşit": "ajuns sponsor al Loteriei Naţionale, Arthur pare să fi atins punctul cel mai de jos; dar nu este deloc imposibil ca steaua lui să înceapă să strălucească iar, atunci cînd el va fi recuperat din spaţiul pieţii."[82] Recuperarea pare destul de dificilă în situaţia în

care, după cum se poate vedea prea bine astăzi, "pentru [mecanismul de] piaţă nu există nimic sfînt; pînă şi naşterea şi moartea lui Christos sînt comercializate."[83]

3. FILTRE ŞI OBSTACOLE. SOLUŢII ALTERNATIVE

În spaţiul culturii tradiţionale, basmul are un statut oficial nu numai legal, ci şi central în interiorul sistemului "ideologic"; el este accesibil tuturor şi este un reper pentru toţi indivizii dintr-o comunitate. Mai tîrziu, către epoca modernă, el este împins într-o zonă periferică, este relegat în zona productelor artistice destinate copiilor şi este receptat în cheie minimalizatoare; romantismul îl recuperează parţial, în perspectivă documentară şi pe dimensiunea semantică a supranaturalului, integrîndu-l într-un model al realităţii ideale figurat/orientat pe coordonate onirice. Asimilînd categoria fantasticului, basmul se înscrie într-o zonă a subiectivităţii care îl fixează în sfera trăirii private; el încetează a mai fi o afacere exclusiv particulară abia atunci cînd se observă potenţialul lui comercial: relansat în circuitul social, el cunoaşte o glorie superficială, pentru că valoarea lui de întrebuinţare este exprimată, într-o măsură covîrşitoare, de profitul pe care îl generează. Aşadar, basmul păstrează cu adevărat un loc important, privilegiat chiar, la nivelul individului doar. În complicatul context general al secolului XX, dar mai ales în ultimii 50-60 de ani, pe lîngă distorsiuni de naturi diferite, basmul (şi nu numai el) are o probă suplimentară de trecut: ajungerea la receptor (sau accesul acestuia la el). Receptorul poate întîmpina greutăţi în tentativa de a pătrunde sensul/sensurile unui basm (chiar aşa "simplu" cum pare a fi genul), cu toate că acesta se înfăţişează "supus" lecturii sale; comunicarea se poate împiedica de obstacole neprevăzute, conţinute de text, cum ar fi, de exemplu: particularităţile de viziune ale autorului (conjugate, eventual, cu elemente de scriitură) care propune o lume greu (sau imposibil) de reprezentat şi de acceptat de către imaginaţia şi/sau sensibilitatea *oricărui* "vizitator" (v. cărţile lui Lewis Carroll ori filmele lui Tarkovski); însuşi pactul de comunicare încheiat la modul ideal/virtual de către autor cu receptorul-model figurat *în* şi *prin* text. Percepută de unii drept modalitate de a construi punţi emoţionale şi intelectuale între oameni[84], ironia este văzută de alţii ca fiind elitistă şi exclusivistă, făcînd din competenţă (intelectuală şi culturală) un mijloc de selecţie[85] şi, la rigoare, un criteriu de respingere/refuz, pretinzînd, totodată, complicitate

ideologică[86]. De altfel, deşi fundamental diferită de ambiguitate prin raportul tensionat pe care îl stabileşte (şi întreţine) între cele două nivele ale dublului înţeles, ironia este valorizată în registre conotative opuse pe axa potenţialului afectiv care i se atribuie[87]. Aşadar, ironia poate intra într-o listă particulară de afinităţi elective, poate fi parola care deschide, ca prin magie, uşi simbolice şi care creează intimitate, complicitate (dar numai cu spirite superioare!), ori, dimpotrivă, poate naşte distanţă, poate duce la lipsă de comunicare. Se pare că tocmai ironia – acerbă, vitriolantă, altoită pe o concepţie civică devansînd contextul socio-cultural respectiv – a fost aceea care l-a despărţit (multă vreme, din păcate) pe Tieck de publicul pe care îl merită[88]. Prost (şi uneori răuvoitor) înţeleasă, considerată nereprezentabilă, "prea puţin teatrală" (de fapt, experimentală şi potenţial catalizatoare, inspiratoare pentru dramaturgia modernă)[89], opera dramatică a lui Tieck n-a ajuns la receptor şi (ori mai ales) din cauza unor filtre exterioare, instituite vindicativ de "directori de opinie" care, din diferite raţiuni, n-au consunat cu mesajul acestei opere sau n-au fost acceptaţi de noima ei interioară. Blocajul a fost peste măsură de eficient; astăzi piesele lui Tieck se pare că se montează la fel de rar precum în vremea cînd autorul mai era încă în viaţă – un indice de popularizare (prin producţii scenice) care tinde spre zero. Sigur că măcar textul dramatic este (relativ) accesibil la modul propriu (este disponibil în cîteva, nu multe, ediţii – dintre care nici una românească!), dar teatrul (mai ales în versiunea proiectată de Tieck, opera de artă totală) se realizează pe deplin în spectacol, efectul său la lectură fiind mai puţin percutant. În acest sens, de exemplu, de un destin teatral diametral opus are parte Gozzi, care beneficiază de o şansă infinit mai mare şi mai prietenoasă (explicaţiile raţionale pentru această stare de lucruri fiind numeroase, fără a mai pune la socoteală imponderabilele!); piesele sale reprezintă o opţiune repertorială favorită şi în secolul XX, cel mai adesea pe considerentul unei viziuni artistice moderne, care îl scoate pe Gozzi din cadrul strîmt al Veneţiei de acum 200 de ani şi mai bine[90] – adică exact calitatea "citită" în cheie negativă în teatrul lui Tieck. Misterioase (şi nu prea, la o privire mai atentă) sînt, aşadar, căile popularităţii/succesului!

Pentru că un basm modern nu mai are structura extrem de formalizată şi universal inteligibilă a basmului popular, pentru că individualitatea lui este condiţionată uneori hotărîtor de materia lingvistică prin care el se comunică, problema traducerii lui într-o altă limbă decît aceea a variantei-prototip poate fi (adesea chiar

este) o problemă delicată. O carte precum **Alice's Adventures in Wonderland** sau **Through the Looking-Glass** (nemaivorbind de **The Hunting of the Snark**) nu poate fi nicicum echivalată perfect, transpusă impecabil într-un alt sistem lingvistic[91], cu atît mai mult cu cît ea este greu de tradus, pe alocuri, chiar în engleză (două episoade-cheie ale aventurii din Oglindă se sprijină pe poemul **Jabberwocky**, conceput într-un idiom bizar, cu structura gramaticală a limbii engleze şi cu un lexic absolut aiuritor – "impenetrabil", vorba lui Humpty Dumpty, hermeneutul de serviciu din spaţiul povestirii). Cum dificultăţile/imposibilitatea desfăşurării în condiţii optime a unei întreprinderi nu înseamnă şi faptul că ea e mai bine să fie abandonată, traducătorii îşi continuă asalturile – spre cinstea lor şi spre folosul cititorilor (căci decît deloc...). Filtrul traducerii este un element distorsionant demn de luat în seamă; se întîmplă ca povestea tradusă să semene destul de vag cu povestea redactată în limba originală; dar altă soluţie nu există pentru lectorul care nu cunoaşte acea limbă; eventualele informaţii despre performanţele traducerilor la care are acces nu-i pot parveni decît mediat, prin persoane competente în spaţiul lingvistic de pornire (ca şi în limba/limbile-ţintă), iar subiectivismul inerent oricăror păreri este un nou filtru. Necesitatea de a căuta (şi de a găsi) un echivalent cît mai adecvat/exact, cu care se confruntă traducătorul, poate duce la descoperiri importante, la revelaţii surprinzătoare chiar şi pentru un vorbitor nativ, care este mai puţin *atent* (pentru că este prea aproape şi/sau pentru că nu are o perspectivă lingvistică contrastivă) la anumite valori semantice ale limbii sale; dar asemenea situaţii sînt atipice; cel mai frecvent, traducerea este o reflectare mai mult sau mai puţin palidă a textului prim. Vestea bună pentru poligloţi este că ei pot "ataca" spre cercetare transpuneri ale textului în diferite limbi (şi efectuate de diferite persoane), din dialogul reflexelor putînd să rezulte sugestii interpretative fecunde. Instructiv poate fi, din acest punct de vedere, să se analizeze aplicat, în perspectivă comparatistă, traducerile româneşti ale cărţilor lui Lewis Carroll (este vorba despre cele două cărţi cu şi despre Alice; de **Sylvie and Bruno**, ca şi de **The Hunting of the Snark**, nu s-a ocupat încă nimeni – la modul serios editorial, adică integral; traduceri – remarcabile, de altfel – ale unor fragmente reduse ca dimensiuni au fost publicate în 1995, în revista ***Secolul 20***).

Dacă prima carte cu Alice a cunoscut nu mai puţin de şase traduceri apărute în România în decurs de aproape şase decenii (din 1939 pînă în 1997), există astăzi numai trei traduceri

românești ale celei de-a doua Aliciade (care, e drept, pune infinit mai multe probleme de natură lingvistică), publicate în 1939, respectiv 1971 și 1997 (cele două cărți au apărut în tandem doar în 1939, într-un singur volum, și în 1997, ca volume gemene). Primele trei tentative de a familiariza receptorul român cu ficțiunea carrolliană sînt absolut deplorabile, sub toate aspectele. Prezentarea grafică este, în fiecare caz, foarte modestă, iar ilustrațiile sub orice critică: anoste (deseori inepte), lipsite de stil și de expresivitate; de altfel, nimeni nu-și recunoaște responsabilitatea/vina de a le fi comis (doar în ediția din 1939 există o semnătură enigmatică: Rab); în ediția din 1947 [?] ele sînt în mod evident realizate de (două) persoane diferite, între care colaborarea (ori, cel puțin, compatibilitatea artistică) lipsește cu desăvîrșire. Așa se face că, în cuprinsul aceleiași cărți, la doar cîteva pagini distanță, Alice arată cînd ca o țărăncuță robustă și rumenă, cu părul lung, strîns în coadă de cal, cînd ca o ingenuă prețioasă, cu o tunsoare bob (*à la* Louise Brooks), cu atitudini studiate, artificiale. Ilustrațiile sînt așezate în pagină fără nici un sistem și uneori chiar eronat plasate în contextul narativ. La toate aceste semne (și semnale) confuze, descurajante, se adaugă traducerile înseși, care sînt de o foarte slabă calitate: pline de stîngăcii, de echivalențe neinspirate, de inconsecvențe și presărate cu destule erori de limbă (nu numai engleză!). În mod inexplicabil, *the Gryphon* ajunge... *Scorpion* (în traducerea lui N. Ionescu, 1947[?]); *the Caterpillar* este o *doamnă Omidă* în text, în timp ce în ilustrație i se atribuie o vestimentație și accesorii specifice genului masculin (v. traducerea lui Eugen B. Marian, 1946); *the Mock Turtle* devine "broasca țestoasă cu cap de vițel" (N. Ionescu) fără explicația (de natură culinară) ce ar putea lămuri situația (și jocul de cuvinte) sau, pur și simplu, este numită "Falsa Broască Țestoasă", dar imaginea (plagiat după Tenniel) încurcă lucrurile, prezentînd, totuși, personajul... cu cap de vițel (la fel, fără o minimă explicație necesară – v. ediția 1946). În concluzie, toate aceste versiuni sînt departe de a reprezenta căi valabile de acces la original(e); dimpotrivă, ele sînt obstacole riscînd să îndepărteze definitiv receptorul de un text care, în asemenea nefericite "oglindiri", este nu numai nerecognoscibil, ci trivializat, distorsionat, de-a dreptul masacrat, redus la o ipostază ce nu merită efortul de lectură. Noroc de tirajul scăzut (și de rătăcirea multor exemplare în decursul jumătății de secol care a trecut de la apariție) – astfel pare "să se rezolve" oarecum problema dificilă a unui (eventual) contact în cel mai bun caz nesemnificativ. Ne-ar

rămîne să sperăm că nu mulţi vor fi fost aceia care l-au cunoscut pe Lewis Carroll exclusiv prin aceste filiere anoste, lipsite de har (şi de haz, cu excepţia celui involuntar), numai că speranţa noastră, abia născîndă, se şi rarefiază drastic şi ne cuprinde exasperarea să vedem cum, de pildă, se relansează pe piaţă, în 1999, sub girul editurii Regis, tocmai una dintre traducerile incriminate (anume cea semnată de Nora Galin, care este măcar însoţită, de astă dată, de desenele originale ale lui Tenniel).

Prima traducere românească onorabilă este aceea a Elisabetei Gălăţeanu – **Alice în Ţara Minunilor** (1958). Celebra conversaţie pe tema programei şcolare după care studiază Falsa Broască Ţestoasă redă numai parţial jocurile de cuvinte ajunse aici la maximă intensitate, aşa că receptorul român nu poate accede decît în mică măsură verva spirituală a originalului; nu este deloc clar ce ar fi "un cros Caucus", ori de ce homarii au ajuns... raci, după cum nemotivată (şi deloc potrivită, pentru că anulează jocul corespondenţelor) este transformarea numelui "Lacie" (anagrama pentru "Alice") în "Lucie". Încercarea de a recrea ambivalenţa numelui unui personaj (Bill din capitolul IV – *"Iepurele trimite un Bileţel pe horn"*) este destul de forţată şi tulbură cumva reţeaua relaţională, pentru că (*en passant*) schimbă genul numelui respectiv (Floarea – *"Iepurele trimite o floare"*), personajul cu pricina fiind grădinarul-omul bun la toate pe lîngă casa Iepurelui Alb. În ansamblu însă, traducerea este de calitate şi permite într-adevăr (şi în sfîrşit) cititorului din România cunoaşterea unui text apropiindu-se de centenarul celebrităţii sale în toată lumea. Un atu al acestei apariţii editoriale îl reprezintă ilustraţiile (alb-negru + 12 planşe color, cîte una pentru fiecare capitol) realizate de Mabel Lucie Attwell în 1910; deşi mizează pe un registru care, stilistic, nu prea consună cu textul lui Carroll, ilustraţiile sînt făcute cu profesionalism şi cu evidentă preocupare de a servi povestea, iar graţia lor drăgălaşă probabil că e pe gustul firilor (ceva) mai sentimentale (dacă nu chiar romanţioase).

Pînă la versiunea românească cea mai nouă, cea mai fidelă (în aspectul literal) originalului şi însoţită de ilustraţiile clasice ale lui Tenniel (**Alice în Ţara Minunilor** şi **Alice în Ţara din Oglindă**, 1997, traduceri de Mirella Acsente), traducerile-reper ale ambelor cărţi cu Alice îi aparţin Fridei Papadache. **Peripeţiile Alisei în Lumea Oglinzii** (1971) este o carte realmente frumoasă, cu o prezentare grafică elegantă şi cu ilustraţii inspirate (semnate de Petre Vulcănescu) – şi desenele alb-negru din text, energice, pline de spirit, uşor saturniene pe alocuri, şi

planşele color (mai luminoase, la propriu şi la figurat); raportul dintre text (ca bloc scriptural-vizual) şi imagine este gîndit cu grijă, este foarte suplu, dinamic şi *semnificativ* – v., de exemplu, pagina dublă străjuită lateral de siluetele "în oglindă" a două "piese de şah", Leul şi Unicornul, textul astfel încadrat reproducînd dialogul dintre cele două personaje. Traducerea are o coerenţă şi o fluenţă cu totul remarcabile, are unitate stilistică şi reuşeşte să comunice în mare măsură farmecul trăsnit de care vibrează lumea ficţională carrolliană. Aproape magică este şi găsirea tonului just, care (întocmai ca în prototip) nu deviază nici în registrul condescendent, nici în cel fals (şi exagerat) simpatetic. Atmosfera creată de text şi de imaginile excepţional racordate la acesta (toate personajele, realist redate, au umbre cu contururi abstracte – de fapt, proiecţii ale pieselor de şah pe care le *reprezintă*) este una de elevaţie spirituală; formatul (şi, în general, *înfăţişarea*) volumului, calitatea hîrtiei-suport, corpul de literă folosit, somptuozitatea cromatică a coperţii sînt detalii care ancorează **Peripeţiile Alisei în Lumea Oglinzii** în spaţiul "cărţilor ilustrate"; diferită din acest punct de vedere de ediţiile englezeşti (de regulă, de format redus, comunicînd indirect faptul că este vorba despre o carte "de citit", nu "de răsfoit"/"de privit"), această ediţie românească este un pariu cîştigat pe toată linia şi nu avem decît a regreta că, din motive destul de obscure, exemplarele în circulaţie sînt foarte rare; cartea nu a fost reeditată, deşi ar fi meritat din plin să fie! În schimb, **Peripeţiile Alisei în Ţara Minunilor**, traducere tot de Frida Papadache, beneficiază de trei ediţii diferite (factorul variabil fiind prezentarea – ilustraţii, format etc.), după cum urmează: *1)* în colecţia "Biblioteca pentru toţi copiii" a Editurii Ion Creangă, 1976, copertă şi ilustraţii (alb-negru) de Angi Petrescu-Tipărescu; Alice este o apariţie longilină, armonioasă, gracilă, cu o forţă de seducţie incipientă şi inconştientă (un fel de Lolita abia-abia înmugurind – v. mai ales imaginea care o arată pe Alice crescută fără măsură în casa Iepuraşului, o ilustraţie care, fără îndoială, l-ar fi neliniştit pe Lewis Carroll); *2)* apariţie tot a Editurii Ion Creangă, 1987, de data aceasta într-un format "XL", care însă ratează efectul de spaţiu, de aerisire, de expansiune prin dispunerea meschină a textului pe două coloane pe fiecare pagină; "caligrama" din capitolul III (*"Un miting alergător şi o poveste cu coadă lungă"*) este secţionată: jumătate se află în treimea inferioară a coloanei din stînga, iar cealaltă jumătate ocupă treimea superioară a coloanei din dreapta (!); Vasile Olac (autorul ilustraţiilor, toate colorate) vizualizează o Alice ezitînd

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI
L I 192 K

între bosumflarea de copil răsfăţat (continuu contrariat) şi sofisticarea (deocamdată imitată, simulată) a unei *little lady*; vestimentaţia eroinei are un indubitabil farmec retro şi creează o înfăţişare stilată, contrazisă în mod straniu (şi nefericit, am spune) de un chip adesea inexpresiv (cînd nu de-a dreptul stupid); altfel, compoziţia picturală şi realizarea celorlalte personaje (a personajelor-animale, mai ales) sînt, în genere, remarcabile (vădind un cert apetit pentru caricatură); coperta a IV-a este o sugestivă reduplicare a Iepurelui Alb (personajul-cheie pentru aventura lui Alice, pentru că *el* este "momeala" care o atrage către lumea misterioasă a Minunilor/Uimirilor), într-o imagine evocînd descompunerea stroboscopică a mişcării; *3)* ediţie apărută la Craiova, Editura Literatorul, 1991, care mizează pe cartea modestiei: format redus (165/118 mm), ilustraţii "sepia" (semnate de Ionuţ Beşteliu) destul de şterse, de plate (deşi uneori compoziţia este interesantă şi ar fi meritat o tratare/ exploatare superioară – v., de exemplu, desenul de pe prima copertă); ocazional, proporţiile ("interne", între personajele din imagine, sau "externe", între personajele-prezentate-de-text şi personajele-prezentate-de-imagine) sînt eronate; în cîteva cuvinte, o carte care putea foarte bine să nu fi existat deloc, pentru că nu aduce nimic nou şi interesant faţă de ediţiile anterioare.

O discuţie separată merită, în contextul traducerilor româneşti ale aventurilor lui Alice, o carte apărută în 1998 la Chişinău, care este difuzată cu dărnicie şi în (statul) România: **Peripeţiile Alisei în Ţara Minunilor. Peripeţiile Alisei în Lumea Oglinzii.** Formatul este apropiat de cel original, ilustraţiile sînt ale lui Tenniel, coperta este un vioi şi atrăgător colaj de imagini (selectate din "portofoliul" lui Tenniel) pe un fond divers colorat sugerînd un spaţiu al enigmelor (logice, fizice, geometrice); prezentarea grafică este de calitate; cartea cuprinde un util tabel cronologic, precum şi o selecţie de aprecieri critice (semnate de Walter de la Mare, Virginia Woolf, Martin Gardner). Cu acestea, din păcate, se epuizează lista meritelor acestei cărţi al cărei punct nevralgic este tocmai partea de substanţă: traducerea. Primul filtru-obstacol pentru cititorul din graniţele (politice) actuale ale României este abundenţa (cînd iritantă, cînd generatoare de vinovată ilaritate) a regionalismelor ce distonează cu stilul sofisticat, preţios, ceremonios al raţionamentelor, al replicilor personajelor. Aşadar, difuzarea cărţii în discuţie în afara Republicii Moldova este o greşeală monumentală, pentru că neglijează/ignoră un aspect esenţial al comunicării *lingvistice* în primul rînd, creînd astfel o ocazie (de

care ne puteam lipsi cu toţii) pentru activarea unor sensibilităţi dureroase, pentru confruntări nedrepte şi neproductive pe teme extraliterare (şi omeneşte greu controlabile). În al doilea rînd, dincolo de acest aspect de natură dialectală (dar care, ne place sau nu, are o pondere covîrşitoare în crearea primei impresii – ce riscă să fie şi ultima, din nefericire), există şi filtrul de neînlăturat al unei traduceri proaste în valoare absolută, de care vinovaţi sînt Nína Ischimji şi, respectiv, Constantin Dragomir (care e şi îngrijitorul ediţiei). Sensurile iniţiale sînt deseori ecranate, înăbuşite, trunchiate de către echivalări aproximative, reductive sau greşite (cauzate de o cunoaştere superficială a limbii engleze). O asemenea carte, regretăm s-o spunem, nu este de nici un ajutor în "asaltarea" citadelei Lewis Carroll, fiindcă proiectează un reflex strîmb, stîngaci şi deloc ispititor al acesteia.

Înainte însă de problemele strict lingvistice (dacă/atunci cînd acestea se pun), pătrunderea pe scară largă a unui text într-un alt spaţiu geografic-social-cultural este condiţionată de permisul de acces pe care i-l acordă (sau nu) autorităţile care controlează politica culturală (şi nu numai). De altfel, instituţia cenzurii se defineşte ca atare, se organizează, se antrenează şi îşi exercită prerogativele în primul rînd în sistemul socio-cultural naţional. Produselor intelectuale diagnosticate drept subversive (şi basmul poate fi supărător de "reacţionar" în anumite împrejurări) li se interzice (sau li se retrage, după caz) accesul la circuitul public; uneori, textele sînt declarate indezirabile retroactiv, după ce autorii lor îşi exprimă public dezacordul cu ordinea de stat, spre exemplu. Alteori, textele "nu corespund", nu pot fi lăsate să comunice, dar din diferite motive (tactice) autorul (chiar absent ca persoană) este inatacabil; situaţia conflictuală se rezolvă prin faimoasa "croşetare", o editare bazată exclusiv pe norme de natură extraliterară: se elimină din text elementele cu potenţial subversiv, după care textului "i se dă drumul", în sfîrşit. Operaţiunea de cenzurare obstaculează în mod considerabil receptarea; publicului i se livrează ca veritabil şi întreg un produs care a fost falsificat şi des-completat, iar manipularea se realizează cu maxim succes atunci cînd marea masă a "consumatorilor" ignoră activitatea intensă din culise.

Eminescu, de exemplu, dă comuniştilor mai mult decît destule bătăi de cap; multe din textele sale sînt extrem de incomode, dar personalitatea lui este deja o instituţie publică greu de demontat, iar pe de altă parte utilă, dacă este exploatată "corespunzător". Prezent în mai toate sectoarele vieţii publice (în forme mai mult sau mai puţin fidele adevărului), el nu poate fi

ignorat; însă textele sale pot fi "prelucrate" conform "necesităţilor istorice". **Făt-Frumos din lacrimă** e un coşmar pentru activiştii de partid, pentru că e mistic de la un capăt la altul, proslăveşte virtuţile unei clase politice de mult aruncate la "coşul de gunoi al istoriei", este prea visător şi lacrimogen (la propriu) pentru "omul nou" căruia i-ar fi mai de folos o poveste stenică, exemplară prin dinamism şi hotărîre. Fiindcă în textul scris nu se mai poate face nimic pentru a-l "salva", o soluţie este transpunerea lui în alt mediu, ceea ce creează spaţiu de manevră; dramatizarea pentru teatru radiofonic realizată în 1964 de Mircea Ştefănescu[92] este un model desăvîrşit de ceea ce s-ar putea numi "Eminescu *ad usum proletarii*". Modificarea începe, metodic, cu începutul: lacrima divină din care s-a zămislit Făt-Frumos este convertită într-un şuvoi de lacrimi exprimînd frustrarea unei femei lipsite de bucuriile maternităţii. Apoi se lichidează şi celelalte elemente mistice: nici vorbă de învierea miraculoasă; Ileana plînge ea ce plînge, dar nu mai orbeşte, ca să nu mai fie nevoie de intervenţia Maicii Domnului pentru recuperarea vederii; slujnica babei vrăjitoare, scăpată de robie, se întoarce de unde, zice-se, a venit – respectiv, casa părinţilor ei (nici vorbă de împărăţia/cetatea din lună). "Cosmetizată" grosolan şi reducţionist, povestea este agresată violent de realitatea exterioară ei, textul este înghiţit de context, iar mitul şi atmosfera de basm se dizolvă în istorie. Receptorului nu-i rămîne decît şansa de a accede direct la textul eminescian, ca să realizeze grozăvia discrepanţei dintre original şi prelucrarea acestuia.

În momentul în care cenzurarea este deconspirată, se înregistrează ca răspuns o mişcare de recuperare ilicită a unui text ocultat, se naşte o popularitate subterană ce are ca prim criteriu tocmai blocajul oficial al textului; valenţele subversive din cauza cărora o carte este pusă la index prevalează asupra valorii intrinseci a cărţii respective. Aura mitică a disidenţei şi a răzvrătirii deschise împotriva unui regim politic totalitar poate avea consecinţe asupra statutului unui autor şi asupra destinului comercial al unui produs artistic; fraţii Strugaţki, celebri în întreaga cultură *underground* rusească – deşi se înscriu într-un gen literar privit de mulţi cu circumspecţie –, devin cunoscuţi pe plan internaţional şi în afara cercului celor interesaţi de fenomenul SF, mai ales atunci cînd Andrei Tarkovski realizează **Călăuza** (1979) după scenariul (a unsprezecea variantă!) pe care îl scriu ei pornind de la romanul **Picnic la marginea drumului**; în România, acest roman semnat de Arkadi şi Boris Strugaţki se

dovedeşte un mare succes editorial prin intermediul almanahului **Anticipaţia**, care îl publică integral în 1984, în condiţiile în care Tarkovski rămăsese definitiv în Italia şi toate filmele lui fuseseră interzise.

Firește, cenzura este vigilentă şi în privinţa operelor artistice străine care stau să-şi facă intrarea în ţară; numai *suspiciunea* vreunei aluzii denigratoare este suficientă pentru ca unei cărţi să i se refuze accesul; Tolkien este interzis în Rusia ani în şir (şi cărţile sale circulă în samizdat, deseori în traduceri stîngace făcute de amatori, pînă cînd *perestroika* permite cititorilor ruşi să se apropie de ele) pentru că într-una din fanteziile sale afirmă: "Întunericul vine de la Răsărit."[93] Nu ştim dacă tot acesta este motivul parcimoniei cu care Tolkien este tradus în româneşte. Pînă în 1999 **The Hobbit** e singura lui carte publicată în România – în două versiuni, dintre care numai una apărută înainte de decembrie 1989, în tiraj minuscul (cartea[94] este o adevărată raritate azi); cert este că România are o situaţie singulară în Europa de Est în această privinţă; în toate celelalte ţări din zonă Tolkien se bucură de o mare popularitate (clandestină) încă din vremea regimurilor totalitare. Nu numai în ţările comuniste, de altfel, se riscă o lectură alegorică a cărţilor lui Tolkien; în 1954, se sugerează în Marea Britanie că înfruntarea dintre bine şi rău prezentată în **The Lord of the Rings** ar reprezenta contrastul dintre Vest şi Estul comunist[95]; două decenii mai tîrziu, se exprimă opinia că aceeaşi carte încurajează Războiul Rece (ba chiar ţinteşte către cel de-al treilea război mondial) şi susţine folosirea bombei atomice[96]; pe la mijlocul anilor '80 Tolkien este acuzat de fascism[97] şi, în replică, i se ia apărarea afirmîndu-se că, dimpotrivă, opera lui conştientizează tineretul în privinţa a două mari rele: cursa înarmărilor şi existenţa statelor poliţieneşti[98]. Se pare că aproape oricine citeşte aproape orice în Tolkien – lectura revelă mai mult *cititorul* decît intenţiile textului (acesta fiind reversul neplăcut al unei popularităţi realmente impresionante); se uită aproape cu desăvîrşire că autorul, în scrierile sale teoretice, insistă îndelung asupra *diferenţei* dintre Lumea Primară şi Lumea Secundară[99]. Între nazism şi mişcarea ecologistă[100], Tolkien este revendicat chiar şi de către o "ideologie" centrată pe o lume mai bună deja consacrată între alte coordonate: lumea de apoi; Clyde S. Kilby, de exemplu, dar şi alţii, se obstinează – împotriva evidenţei – să facă din Tolkien un teolog de talia lui C.S. Lewis[101].

Un obstacol ce funcţionează analog cu cenzura ideologică este *copyright*-ul prohibitiv; unele ţări nu-şi pot permite să

plătească în valută drepturi de autor care li se par fabuloase, aşa că "soluţia" este circularea clandestină a textelor, în ediţii-pirat (lucru care se întîmplă şi mai frecvent cu filmele). Din motive evidente, calitatea traducerilor este foarte slabă, iar textul este simplificat şi mutilat; receptorul primeşte uneori o imagine atît de falsă a acestuia, încît întrebarea (retorică sau nu) dacă lectura merită efortul nu poate primi un răspuns afirmativ, oricîtă bunăvoinţă ar avea cineva sau oricît de tentat ar fi să ajungă la un text care nu-i este altfel la îndemînă. Dar probabil că ispita este prea mare pentru ca argumentele raţionale să aibă vreo relevanţă; lectura se face şi aşa, în condiţii vitrege, cu speranţa (poate utopică, dar potrivită în context) că vor veni şi vremuri mai bune. Ceea ce, la urma urmei, se poate chiar întîmpla.

NOTE:

[1] Jean Burgos, **Pentru o poetică a imaginarului**, p. 155.
[2] Umberto Eco, **şase plimbări prin pădurea narativă**, pp. 7, 40, 67.
[3] Cf.: "Destinatarului i se cere o colaborare responsabilă. El trebuie să intervină pentru a umple golurile semantice, pentru a reduce multiplicitatea de sensuri, a alege propriile sale căi de lectură şi a avea în vedere mai multe căi în acelaşi timp – chiar dacă acestea sînt reciproc incompatibile – pentru a reciti acelaşi text de mai multe ori, controlînd de fiecare dată presupoziţiile contradictorii." (Umberto Eco, **Tratat de semiotică generală**, Bucureşti, ESE, 1982, p. 349).
[4] V. Umberto Eco, **şase plimbări prin pădurea narativă**, p. 17.
[5] Umberto Eco, **şase plimbări ...**, pp. 23-24; mai departe, Eco invocă şi reperele bibliografice absolut necesare într-o discuţie pe această temă.
[6] Care ipostază este redusă la tăcere de/în prezenţa textului – v. Umberto Eco, ***"L'auteur et ses interprètes"***, în **Les limites de l'interprétation**, Paris, Grasset & Fasquelle, 1992.
[7] U. Eco, **şase plimbări ...**, p. 23. Indiciile furnizate de autor se înscriu pe un traseu care oscilează capricios, imprevizibil, între revelare şi ocultare; unele instrucţiuni şi repere sînt intenţionat false, urmînd să fie dezminţite şi anulate după descoperirea acelora valabile, altele sînt prezentate "învăluit", sînt "ascunse pentru a fi găsite" (v. U. Eco, **Les limites de l'interprétation**, p. 139).
[8] U. Eco, **şase plimbări ...**, p. 25. Cititorul empiric tentează decodarea mesajului, între limitele trasate de fidelitate (faţă de intenţiile presupuse ale autorului) şi libertate (de "jonglare" cu "datele", de manevrare a acestora).
[9] V. U. Eco, **Tratat de semiotică**, p. 348.
[10] U. Eco, **Les limites de l'interprétation**, p. 142.
[11] Toma Pavel, **Lumi ficţionale**, p. 137.
[12] Cf. cap. ***"Aspects de la sémiosis hermétique. Soupçon et gaspillage interprétatif"***, în U. Eco, **Les limites de l'interprétation**.

[13] U. Eco, **şase plimbări ...**, p. 102.
[14] Id., *ibid.*
[15] V. Per Aage Brandt, ***"Curioser and Curioser. A brief analysis of*** *Alice's Adventures in Wonderland"* în R. Fordyce & C. Marello, **Semiotics and Linguistics**, pp. 26-28.
[16] Id., *ibid.*, p. 26.
[17] Id., *ibid.*, p. 27.
[18] Aşa îl vede Charles Moseley pe Tolkien – v. Ch. Moseley, **J.R.R. Tolkien**, p. 69.
[19] Toma Pavel, **Lumi ficţionale**, p. 153.
[20] Id., *ibid.*
[21] Jean Burgos, **Pentru o poetică a imaginarului**, p. 156.
[22] V. I. Lotman, ***"The Dynamic Model of Semiotic Systems"***, ***Semiotica***, 21 / 1977, pp. 193-210, *apud* Zohar Shavit, **Poetics of Children's Literature**, The University of Georgia Press, Athens & London, 1986, p. 65.
[23] V. Zohar Shavit, **Poetics of Children's Literature**, p. 68.
[24] Toma Pavel, **Lumi ficţionale**, p. 207.
[25] În **şase plimbări...**, Umberto Eco opinează (mai mult decît plauzibil, am spune) că **Pinocchio** se poate să fie, de asemenea, un text ambivalent. Debutul poveştii pare să semnalizeze în acelaşi timp către copil şi către adult, dar textul *nu*-şi elucidează intenţiile în această privinţă – "Poate Collodi voia să facă un joc dublu, iar pe presupunerea asta se bazează în mare parte farmecul acestei mici capodopere" (p. 18).
[26] Există, ce-i drept, o seamă de istorioare morale exemplare, cu circulaţie orală încă din perioada medievală, se pare, consemnate ca atare abia în secolul al XIX-lea în Pirinei, în nordul Italiei şi în Tirol, care prezintă unele motive înrudite oarecum cu **Scufiţa Roşie** (se poate accepta, în acest sens, cu egală "îndreptăţire", chiar şi aducerea în discuţie a unor poveşti din Japonia, China, Coreea, în care se regăsesc, în mare, unele dintre elementele de bază ale naraţiunii – o poveste chineză, **Fluieraşul aurit**, are, de pildă, o eroină cu marcată preferinţă pentru îmbrăcămintea de culoare roşie, aici oprindu-se, de fapt, orice asemănare cu povestea lui Perrault). Însă deosebirile de substanţă, de structură, de mizã narativă, ca şi, nu în ultimul rînd, cele de la nivelul mesajului (în mod semnificativ, în poveştile populare pomenite de mai sus, agresiunea nu este dusă pînă la capăt, întrucît spiritul de observaţie şi ingeniozitatea eroinei zădărnicesc intenţia agresorului) nu îngăduie relaţionarea mai strînsă a acestor texte cu (modelul) textul(ui) peraldian.
[27] V. în Muguraş Constantinescu, **Poveştile lui Perrault**, discutarea mărcilor explicite ale semnalizării către receptorul-copil, prezente în versiunea manuscrisă (din 1695) a **Scufiţei Roşii**, care – prin însăşi suprimarea lor ulterioară – atestă faptul că autorul a decis "să nu mai limiteze publicul poveştii la cel infantil, lucru subliniat şi de Moralitate" (p. 94).
[28] V. Zohar Shavit, **Poetics of Children's Literature**, pp.72-91.
[29] Jean Gattegno, ***"Pour Lewis Carroll"***, în Hélène Cixous ş.a. (editori), **Lewis Carroll**, p. 38.

[30] "Carroll was unusual for his century, class and sex in spending time playing with children in a way that has only become common in men's experience in the last twenty years of the present century" (Juliet Dusinberre, **Alice to the Lighthouse. Children's Books and Radical Experiments in Art**, London, MacMillan, 1987, p. 74).
[31] J. Dusinberre, **Alice to the Lighthouse**, p. 74.
[32] Id., *ibid.*
[33] Jean Gattegno, ***"Pour Lewis Carroll"***, p. 39. Pentru o discuţie mai amplă şi mai specializată, v. Gilles Deleuze, **Logique du sens**, Paris, Minuit, 1969.
[34] J. Dusinberre, **Alice to the Lighthouse**, p. 59. În numărul său din 25 mai 1866, ***The Sunderland Herald*** chiar saluta cu entuziasm apariţia cărţii **Alice's Adventures in Wonderland** pentru că "it has no moral, and [...] does not teach anything. It [...] is without any of that bitter foundation which some people imagine ought to be at the bottom of all children's books."
[35] V. Suzanne Holthuis, ***"Alice in Wonderland"***, art. cit., p. 138.
[36] V. Beverly Lyon Clark, ***"What Went Wrong with Alice?"*** în David E. Morse (ed.), **The Fantastic in World Literature and the Arts**, New York-Westport, Connecticut-London, Greenwood Press, pp. 87-89.
[37] V. Anne Clark, **Lewis Carroll: A Biography**, New York, Schocken, 1979, p. 231, *apud* Beverly Lyon Clark, ***"What Went Wrong with Alice ?"***, p. 87.
[38] Martin Gardner, introducere la **The Nursery Alice**, Dover, 1966, p. IX, *apud* B. Lyon Clark, ***"What Went Wrong with Alice?"***, nota 1, p. 99.
[39] Roger Lancelyn Green, notă la **The Diaries of Lewis Carroll**, vol. II, New York, Oxford University Press, 1954, p. 469, *apud* B. Lyon Clark, art. cit., nota 1, p. 99.
[40] Ciudată amnezie/involuţie în cazul unui autor care, cu ani (e drept, destul de mulţi) în urmă, demontase cu atîta pasiune (şi eficienţă) modelul tradiţional de interacţiune adult-copil şi care acum se adresa copiilor de parcă aceştia ar fi fost "a strange species whose habits [he] ha[s] 'made up' like an anthropologist or a commercial traveller" (C.S. Lewis, ***"On Three Ways of Writing for Children"***, în **Proceedings of the Bournemouth Conference**, London, 1952, *apud* B. Lyon Clark, art. cit., p. 98). În mod clar, copilul nu mai este considerat de Carroll drept egalul său, precum odinioară – o schimbare majoră, de care dau seamă, probabil, pe de o parte, vîrsta publicului-ţintă, o vîrstă de care, totuşi, Lewis Carroll nu s-a arătat niciodată foarte atras, pe de altă parte, vîrsta autorului, care se poate să-l fi îndepărtat pe acesta de perspectiva infantilă (v. B. Lyon Clark, art. cit., p. 97).
[41] Cf. "Children are exposed to the social design of reality from the moment they are born. Adult versions of 'reality' are imposed upon children to ensure that they are positioned physically, socially, and culturally to experience their own growth and life around them in specified ways. 'Reality' is held up to them as empirically verifiable and

as an inexorable force. Fairy tales have always balanced and subverted this process and offered the possibility of seeing reality as an illusion. As children become aware of the artifices and machinations in their lives, they gain the sense of alternatives for making their own lives more meaningful and pleasurable" – Jack Zipes, **Happily Ever After**, p. 110.

[42] William Empson, ***"Alice au pays des merveilles ou La Pastorale de l'enfance"***, în H. Cixous ş.a. (editori), **Lewis Carroll**, p. 180.

[43] J.M. Barrie, **Peter Pan in Kensington Gardens**, Oxford-New York, Oxford University Press, 1991, p. 17.

[44] Id., *ibid.*, p. 181.

[45] V. aprecierile din studiul ***"Exploring the Levels of Childhood"*** de Geraldine DeLuca – "**Outside Over There** se poate să fie o povară mai grea decît ne-am aştepta ca un copil să poată duce" (p. 4); "uneori [...] Sendak merge totuşi prea departe" (p. 6).

[46] Michael Steig, ***"Reading** Outside Over There"*, ***Children's Literature***, vol. 13/1985, p. 148.

[47] V. G.K. Chesterton, ***"The Library of the Nursery"***, în **Lunacy and Letters** (1958), citat de Martin Gardner în introducerea la Lewis Carroll, **The Annotated Snark**, p. 15.

[48] Michel Butor, ***"Cartea ca obiect"***, în **Repertoriu**, Bucureşti, Ed. Univers, 1979, p. 100.

[49] Producţia filmelor (animate) pentru copii, de exemplu, este o adevărată industrie – dominată de preocuparea (aproape obsesivă) de a transforma copiii în consumatori ("to 'hook' children as consumers") nu pentru că producătorii ar crede în valoarea artistică sau formativă a acestor filme, ci pentru că urmăresc "să controleze interesele estetice şi gustul copiilor" (v. Jack Zipes, **Happily Ever After**, p. 91).

[50] Cf. "Concurenţa va fi aceea care va risipi toate neînţelegerile care mai planează încă asupra cărţii, care îi va reda măreţia sa de monument şi va aduce în prim plan toate aspectele pe care creşterea nebunească a vitezei de consum le trecuse sub tăcere. Jurnalul, radioul, televiziunea, cinematograful vor sili cartea să devină din ce în ce mai 'frumoasă', din ce în ce mai densă. De la obiectul de consum, în sensul cel mai banal al cuvîntului, vom ajunge la obiectul de studiu şi contemplare, care hrăneşte fără să se distrugă, care acţionează asupra felului în care cunoaştem şi populăm universul" (Michel Butor, **Repertoriu**, p. 102).

[51] Textul libretului este reprodus în Daniela Caraman-Fotea, Grigore Constantinescu, Iosif Sava, **Ghid de balet**, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1973, pp. 16-18.

[52] Id., *ibid.*, p. 18.

[53] Mihaela Gafencu, ***"Arald şi** Luceafărul* **pe scena Operei din Iaşi"***, ***Contemporanul***, 3 septembrie 1982.

[54] Id., *ibid.*

[55] Regizor la Teatrul de păpuşi din Sibiu, Dan Frăticiu a montat **Luceafărul** pe scena Teatrului de păpuşi "Vasilache" din Botoşani.

[56] Constantin Ceucă, ***"Dramatizarea** Luceafărului"*, ***Contemporanul***, 23 iunie 1989.

[57] Id., *ibid.*
[58] V. W.H. Auden, articolele ***"The Hero Is a Hobbit"*** (***New York Times Book Review***, 31 October 1954) şi ***"At the End of the Quest, Victory"*** (***New York Times Book Review***, 22 January 1956).
[59] Philip Toynbee, ***"Dissension among the Judges"***, ***Observer***, 6 August 1961.
[60] V. George Watson, ***"The Roots of Romance"***, ***Times Literary Supplement***, 8 October 1982.
[61] V. Wayne G. Hammond, ***"The Critical Response to Tolkien's Fiction"***, în **Proceedings of the J.R.R. Tolkien Centenary Conference**, p. 226.
[62] W.H. Auden, ***"At the End of the Quest, Victory"***.
[63] V. Charles Moseley, **J.R.R. Tolkien**, introducere, p. XIII.
[64] Id., *ibid.*
[65] Id., *ibid.*, p. 74.
[66] V. id., *ibid.*, p. 75, o trecere sumară în revistă a scriitorilor îndatoraţi – într-un fel sau altul – lui Tolkien.
[67] Id., *ibid.*, p. 76.
[68] Id., *ibid.*, p. 75.
[69] Id., *ibid.*, p. 74.
[70] Pentru detalii – exemple de societăţi Tolkien, publicaţii dedicate exclusiv acestuia (aşa-numitele *peripherals* – calendare, carneţele, enciclopedii), (cataloage de) expoziţii etc., v. id., *ibid.*, pp. 71-72.
[71] V. exemple (precum inscripţia "Frodo trăieşte" de pe zidul unei staţii de metrou londoneze) – id., *ibid.*, p. 72.
[72] U. Eco, **şase plimbări...**, p. 166.
[73] Pentru toate informaţiile privind popularitatea lui Tolkien în spaţiul rusesc v. articolul lui Vladimir Grushetskiy, ***"How Russians See Tolkien"***, în **Proceedings of the J.R.R. Tolkien Centenary Conference**, pp. 221-225.
[74] V. Katharine Briggs, **A Dictionary of Fairies...**, p. 328.
[75] V. Alison Lurie, capitolul ***"Breaking for Elves. Fashionable Folklore for Adults"***, în **Not in Front of the Grown-Ups**, pp. 58-67.
[76] Maurice Sendak, ***"Walt Disney / 2"***, în **Caldecott & Co.**, p. 117.
[77] V. Alison Lurie, **Not in Front of the Grown-Ups**, pp. 66-67.
[78] Luminiţa Vartolomei, *"Micul Prinţ* ***şi coincidenţele"***, ***Teatrul azi***, 1-2/1991.
[79] Citat de Ch. Moseley, **J.R.R. Tolkien**, pp. 75-76.
[80] Despre acest tip de adaptare v. şi consideraţiile finale din articolul ***"La început a fost*** *Mowgli"* – Sorina Bălănescu, **Simple propoziţii. Încercări de poetică**, Iaşi, Editura Universităţii "Al.I. Cuza", 1994.
[81] V. Umberto Eco, **Travels in Hyper-reality**, Harcourt Brace Jovanovich, Orlando, Florida, 1986, pp. 39-40.
[82] Cath Filmer-Davies, ***"King Arthur in the Marketplace, King Arthur in the Myth"***, ***Mythlore***, 81/Summer 1996, p. 13.
[83] Id., *ibid.*, p. 16.

[84] Evaluările pozitive şi negative ale dimensiunii sociale a ironiei sînt panoramate de Linda Hutcheon în **Irony's Edge**, London-New York, 1995 – cap. ***"Discoursive Communities: How Irony 'Happens'"***, p. 89.

[85] V. id., *ibid.* teoriile despre dihotomiile operate de această judecată evaluativă pe care ar presupune-o ironia.

[86] Cf. R. Chambers, ***"Irony and the Canon"***, **Profession 90** (MLA), p. 19 – *apud* L. Hutcheon, **Irony's Edge**, p. 100.

[87] V. ***Fig. 2.1 – The functions of irony***, cap. ***"The Cutting Edge"***, în Linda Hutcheon, **Irony's Edge**, p. 47.

[88] Acuzat de anacronism, după toate aparenţele Tieck chiar s-a aflat într-un raport de defazare cu epoca sa, dar în sensul că ideile lui (politice, artistice etc.) erau prea revoluţionare şi încă inaccesibile/inacceptabile pentru ai săi "contemporani" (în ordine istorică, doar) – v. Ioan Constantinescu, comentariile din ***"Tabel cronologic: Tieck-Kleist"*** şi din ***"Postfaţă. I – Tieck sau despre excelenţa unui dramaturg uitat"***, la vol. bilingv Ludwig Tieck, **Hanswurst emigrant**/ Heinrich von Kleist, **Despre teatrul de marionete**, Iaşi, Ed. Junimea, 1997.

[89] V. Ioan Constantinescu, postfaţă la Ludwig Tieck, **Hanswurst emigrant**, pp. 175-176.

[90] Cf.: "Gozzi's universal appeal is [...] due to more than the impresive formal innovations which so often seem to foreshadow the modern theatre. Beyond the sheer technical bravura of the **Tales**, beyond their play of seemingly escapist fairy-tale fantasy, an important part of Gozzi's art is this embedding of ideology – that is, of a coherent system of social values – in the very fabric of his plots. Even if we consciously reject Gozzi's view of the world, we cannot help but feel the pull of his plays, for the fundamental issues they confront through theatrical displacement – authority and subordination, male and female roles, the security of stability and the threat of change – are still pertinent to our lives today. And that, perhaps, is the secret of the continuing success of the **Tales for the Theatre** nearly two centuries after their author's death: in a very real sense, Carlo Gozzi's context is still our own" – Ted Emery, ***"Carlo Gozzi in Context"***, introducere la Carlo Gozzi, **Five Tales for the Theatre**, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1989, p. 18.

[91] V. Dumitru Irimia, **Introducere în stilistică**, p. 178 (*sinonimia zero* ca trăsătură proprie a semnului lingvistic în stilul beletristic: "Aceasta face textul lingvistic din stilul beletristic intraductibil în mod absolut" – indiferent dacă textul se translează într-un alt cod lingvistic sau este/se încearcă a fi "tradus" în aceeaşi limbă).

[92] Mihai Eminescu, **Făt-Frumos din lacrimă**, dramatizare de Mircea Ştefănescu, înregistrare radio din 1964, difuzată pe casetă audio produsă de Metropol Music Bucureşti, 1997.

[93] V. Vladimir Grushetskiy, ***"How Russians See Tolkien"***, p. 223.

[94] J.R.R. Tolkien, **O poveste cu un hobbit**.

[95] V. articolul nesemnat ***"Heroic Endeavour"***, în ***Times Literary Supplement***, 27 August 1954, p. 541.
[96] V. părerea lui Tom Davis, expusă în articolul ***"Tolkien Lives?"***, publicat în ***The Listener***, 6 Dec 1973, p. 780, rezumată şi comentată de Jessica Yates, în articolul ***"Tolkien the Anti-totalitarian"***, publicat în **Proceedings of the J.R.R. Tolkien Centenary Conference**, p. 234.
[97] V. Jessica Yates, ***"Tolkien the Anti-totalitarian"***.
[98] V. Jessica Yates, ***"In Defence of Fantasy"***, ***Mallorn***, 21 / 1984, pp. 23-28.
[99] În prefaţa autorului la **The Lord of the Rings**, ediţia a doua (Allen & Unwin, 1966), se poate citi, de altfel, părerea (exprimată clar, neechivoc) a lui Tolkien în această privinţă: "As for any inner meaning or 'message', it [**The Lord of the Rings**] has in the intention of the author none. It is neither allegorical nor topical [...]. I cordially dislike allegory in all its manifestations, and always have done so since I grew old and wary enough to detect its presence. I much prefer history, true or feigned, with its varied applicability to the thought and experience of readers. I think that many confuse 'applicability' with 'allegory'; but the one resides in the freedom of the reader, and the other in the purposed domination of the author" (J.R.R. Tolkien, **The Lord of the Rings**, London, HarperCollins, 1995, ***"Foreword to the Second Edition"***, pp. XVI-XVII; v. şi traducerea românească – J.R.R. Tolkien, **Frăţia Inelului**, Bucureşti, RAO, 1999, pp. 9-10).
[100] V. Charles Moseley, **J.R.R. Tolkien**, p. 74.
[101] V. id., *ibid.*, pp. 77, 86.

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY

CONCLUZIE (PROVIZORIE)

În **Lumi ficţionale**, Toma Pavel pomeneşte de "efervescenţa destul de bine temperată" a imaginarului care pendulează, în istoria culturii, între tentaţia explorării necunoscutului (care ne împinge spre lumi ficţionale îndepărtate, neobişnuite, fanteziste) şi nevoia de certitudine, la care se adaugă satisfacţia recunoaşterii (acestea explicînd revenirea periodică, "pentru scopuri mimetice", la lumile ficţionale apropiate, familiare). "Vertigiul şi plăcerea transgresiunii" nu se consumă numai extensiv, ci invadează însăşi logica ficţiunii, pulverizîndu-i, cînd şi cînd, habitudinile şi inerţiile (confortabile, de altfel): lumile ficţionale incoerente dobîndesc drept de cetăţenie laolaltă cu acelea impecabil articulate, ordonate. Această "revoluţie" performată de fantezie în mai toate genurile de ficţiune este evidentă şi în universul semantic al basmului – care cutreieră cu dezinvoltură spaţii dizarmonice, instabile, angoasante (chiar terifiante), unde drumurile se încîlcesc, orizontul se obscurizează, aventura se împotmoleşte, iar sensurile se risipesc. Sintaxa povestirii reflectă aceeaşi derută, aceeaşi pierdere a încrederii în reperele misterios relativizate. "Alungată" din dimensiunea semantică, valoarea compensatorie a poveştii tradiţionale se mută în planul povestirii (*récit*), ca plăcere a invenţiei, şi la nivelul discursului, ca voluptate (nou descoperită) a jocurilor textuale. Exerciţiul/experimentarea puterii în cadrul comunicării artistice reprezintă un proces fascinant, care este în mare măsură condiţionat de mediul particular ales pentru circularea mesajului. Cum toate modificările menţionate se înregistrează nu numai într-un anume tip de ficţiune, întrebarea care (ni) se (im)pune în contextul discuţiei de faţă este: cum se poate desluşi/stabili identitatea basmului modern? Mai mult: (mai) *există*, oare, basm în vremurile moderne?

Cu toate disparităţile de structură, de funcţionalitate şi/sau de intenţionalitate decelabile (atît în diacronie, cît şi sincronic) în corpusul uriaş şi eterogen format de textele (literare, teatrale, cinematografice etc.) care, într-un fel sau altul, au ca punct de plecare basmul popular oral, credem că există temei pentru a vorbi, la modul generic, de *basme moderne*. Numai că acestea nu constituie ceea ce se înţelege îndeobşte prin *specie*, nu reprezintă un model fix, un complex stabil (= cvasi-invariabil) de trăsături concrete, ci se prezintă, mai degrabă, ca o sumă de

virtualităţi generate (preponderent *au rebours*, ca forme de distanţare şi de contestare) de caracteristicile universal identificate/recunoscute ale basmului tradiţional. Numitorul comun (şi principalul indicator categorial, la urma urmei) al tuturor acestor basme, atît de diferite între ele, este tocmai raportarea lor (mai ales în cheia emancipării rebele) la vechiul prototip – respectat, venerat, fetişizat, supralicitat, ori, dimpotrivă, bagatelizat, ironizat, parodiat, refuzat etc. Esenţial este că rezistenţa (mergînd pînă la revoltă, chiar iconoclastă) vizează forma (şi forma conţinutului), dar nu şi "inima" poveştii tradiţionale, impulsul generator, motorul fabulaţiei, care este reprezentat de o trăsătură, o predispoziţie general-umană: tentaţia confruntării cu limita (şi a depăşirii acesteia în regim imaginar). Caracteristic basmului este faptul că propune constant o peratologie descrisă *parabolic*, într-un spaţiu definit de două coordonate: pe de o parte, fascinaţia supranaturalului (ca proces de insolitare) şi a unei *alte* lumi, iar, pe de altă parte, afirmarea unor valori etice. Sigur că acest sistem include virtual valoarea zero şi valori negative, însă reperele sînt imuabile şi mereu funcţionale la modul abstract; chiar şi un text care se situează programatic în pătrarul negativ (deschis de o abscisă şi de o ordonată tinzînd amîndouă la $-\infty$) rămîne relaţionat inevitabil cu modelul negat; anti-basmul conţine, fără doar şi poate, tiparul basmului. Dincolo de (sub)stratul acesta semantic foarte general (identificabil în diferite forme de artă mai mult sau mai puţin veritabilă, chiar şi filme de serie B, de exemplu, sau în jocurile computerizate tematizate), basmele moderne pot trimite explicit la basmul popular, prin reiterarea de/referirea la: personaje celebre, funcţii narative standardizate, făpturi fabuloase, obiecte şi ritualuri magice, formule stilistice/clişee formale.

Credem că, în vederea unei analize coerente, susţinute şi consecvente (indiferent de perspectiva critică abordată), este (mai) eficient să se considere separat clase de basme constituite pe criteriul cronologic-evolutiv, precum şi în funcţie de specificitatea spaţiului cultural-geografic şi a condiţiilor politico-ideologice în care acestea sînt create, de vreme ce epoca în care trăim este una a disoluţiei graniţelor dintre genuri şi specii – oricît de larg ori de restrictiv ar fi definite acestea. Contaminările între categorii pînă nu demult distincte se manifestă nu numai în interiorul literaturii, să spunem, ci în întreaga sferă a creaţiei umane în general, între arte, între ştiinţe, între arte şi ştiinţe. Toate aceste mutaţii, conexiuni şi metamorfoze neaşteptate, "neortodoxe", care proliferează într-un ritm uneori halucinant,

seamănă (firesc!) deruta: clasificările cunoscute ajung inoperante şi fenomenele investigate tind să exhibe forme aberante. Poate că diversificările sînt prea rapide şi prea numeroase pentru a le putea disciplina cu rigoarea pe care, cale de veacuri, ne-am însuşit-o temeinic drept strategie de a lua lumea în stăpînire. Poate că puţină umilinţă şi o mai aplicată supunere la obiect ar fi de (oarecare) folos; poate că e nevoie să devenim mai flexibili, să nu ne mai lăsăm dominaţi de orgoliul de a pune toate lucrurile în tiparele pe care *noi* le-am creat; poate că trebuie să acceptăm cu înţelepciune noua ordine: o ordine care nu mai e geometrică, piramidală (perfectă şi *închisă*), ci *deschisă* – la modul extensiv – către toate zările, o ordine care permite (şi garantează chiar) fiecărui fenomen calitatea de virtual nod concatenar, în orice punct al reţelei semnificative, în toate dimensiunile.

Poetica basmului modern ar fi, în viziunea noastră, o (abstractă) reuniune – în sensul teoriei mulţimilor – a mai multor poetici speciale (şi mai specifice), precum poetica basmului romantic (german, de pildă), poetica basmului victorian, poetica basmului literar post-modern (din Occident), poetica basmului cinematografic ş.a.m.d. În acest sens, sperăm că demersul nostru teoretic nu apare drept o utopie eşuată, ci drept ceea ce s-a dorit: o tentativă de a distinge şi puncta nişte itinerarii analitice posibile (alternative sau paralele, dar mai greu şi doar artificial integrabile într-un singur sistem descris exhaustiv), nişte direcţii de explorare a unui spaţiu ce seamănă cu o întindere foarte vastă, acoperită de o "vegetaţie" derutant de diversă şi de luxuriantă, sau cu un pod înţesat eteroclit cu tot felul de obiecte disparate, dar aflate miraculos (chiar dacă fortuit pentru ochiul neantrenat) în relaţie nu numai de contiguitate, ci de "conlucrare" strînsă, organică. Ne-am străduit, aşadar, să punctăm "staţiile" obligatorii şi să descriem cît mai neechivoc (deşi nu întotdeauna detaliat) variantele de traseu critic pe care ni le-am putut imagina. Altfel spus, ne-am dorit, cu toate riscurile, să cartografiem o zonă încă necunoscută în totalitate şi în ansamblu, cu toate că există (în unele cazuri, chiar de multă vreme) hărţi parţiale ale acesteia, foarte exacte şi sistematice. Studiul nostru este proiectat ca repertoar de seme, destinat să orienteze o virtuală explorare a basmelor moderne, ca un inventar de indicii pentru identificarea elementelor de basm, oricît de bine ascunse, pînă şi în texte ex-centrice ori "centrifuge".

*

* *

De ce anume *basmul* şi nu o altă specie literară? În ultimă analiză, basmul promite, permite şi dăruieşte receptorului satisfacţii echivalente cu acelea primite/obţinute din alte surse şi pe alte căi artistice; creativitatea umană se manifestă în nenumărate feluri, spiritul uman cunoaşte diferite modalităţi de împlinire (concretă sau abstractă) a aspiraţiilor sale. Opţiunea noastră personală, ne îngăduim s-o spunem acum, este motivată de proteismul fascinant al basmului; acesta oferă un joc extrem de variat (şi peste măsură de provocator) de combinaţii, transformări, reluări şi insolite "reîncarnări" ale elementelor care îl definesc. Fără doar şi poate, basmul e specia care pare să-şi fi însuşit cel mai bine – magistral chiar – lecţia magiei. Că e Boojum, Bandersnatch ori Snark, monstrul e răpitor la fiece nouă apariţie.

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITARĂ

BIBLIOGRAFIE

I. SURSE PRIMARE

1. CĂRŢI (ILUSTRATE) ŞI ALBUME

ANDERSEN, Hans Christian, **Basme**, trad. de Al. Philippide şi I. Cassian-Mătăsaru, ilustr. de Marcela Cordescu, Bucureşti, Ed. Ion Creangă, 1986.

APOLLINAIRE, Guillaume, **"La Suite de Cendrillon ou le Rat et les six lézards"** în **Oeuvres en prose**, Paris, Gallimard, 1977.

BARRIE, J.M., **Peter Pan in Kensington Gardens. Peter and Wendy**, Oxford-New York, Oxford University Press, 1991.

BARRIE, J.M., **Peter Pan în Grădina Kensington**, trad. de N. Stănculescu, ilustr. de Arthur Rackham, Bucureşti, Ed. Ion Creangă, 1971.

BARRIE, M.J. [sic!], **Peter Pan sau Băiatul care nu vrea să crească mare**, trad. de Vlaicu Bârna, scenariu dramatic apărut în seria **Teatru. Piese**, nr.39/1966, sub patronajul Asociaţiei Oamenilor de Artă din Instituţiile Teatrale şi Muzicale, Centrul de documentare teatrală şi muzicală.

BARRIE, J.M., **Peter Pan şi Wendy**, trad. de Ovidiu Constantinescu şi Andrei Bantaş, text adaptat pentru versiunea bogat ilustrată [ilustr. de Livia Rusz], Bucureşti, Ed. Ion Creangă, 1987.

BAUM, L. Frank, **The Wonderful Wizard of Oz**, ilustraţia de pe copertă (extrasă din ediţia princeps / 1900) – W.W. Denslow, London-New York-Toronto, Penguin Books, 1995.

BAUM, L. Frank, **Vrăjitorul din Oz**, trad. de Iosefina şi Camil Baltazar, ilustraţii de Iacob Desideriu, Bucureşti, Ed. Ion Creangă, 1989.

BAUM, L. Frank, **Vrăjitorul din Oz**, trad. de George Zarafu, Bucureşti, Ed. Floarea Darurilor, 1998.

CARROLL, Lewis, **Alice's Adventures in Wonderland**, ilustraţii de Salvador Dali, New York, Maecenas Presss – Random House, 1969.

CARROLL, Lewis, **Alice's Adventures in Wonderland**, ilustraţii de Peter Newell, Rutland, Vermont, Ch.E. Tuttle Co. Publishers, 1962.

CARROLL, Lewis, **Alice's Adventures in Wonderland**, ilustraţii de Arthur Rackham, London, William Heinemann, 1966.

CARROLL, Lewis, **Alice's Adventures in Wonderland**, ilustraţii de Charles Robinson, London-Toronto, Cassell & comp., 1928.

CARROLL, Lewis, **Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass**, ilustr. de Mervyn Peake, Stockholm, Zephyr Books, 1946.

CARROLL, Lewis, **Alice's Adventures Under Ground**, facsimil al manuscrisului din 1864, cu ilustraţiile autorului, New York, Dover Publications, 1965.

CARROLL, Lewis, **The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass**, ed. îngrijită de Martin Gardner, ilustraţii de John Tenniel, New York, Clarkson N. Potter, 1960.

CARROLL, Lewis, **The Hunting of the Snark (The Annotated Snark)**, ediţie îngrijită de Martin Gardner, ilustraţii de Henry Holiday, Penguin, 1995.
CARROLL, Lewis, **Through the Looking-Glass and What Alice Found There**, ilustraţii de Helen Munro, London-Edinburgh-Paris-Melbourne-Toronto-New York, Thomas Nelson & Sons, f.a.
[CARROLL, Lewis], **Lewis Carrolls Wunderhorn**, ilustr. de Max Ernst, Manus Presse, 1970.
CARROLL, Lewis, **Alice în Ţara din Oglindă**, trad. de Mirella Acsente, ilustraţii de John Tenniel, Bucureşti, Ed. Corint, 1997.
CARROLL, Lewis, **Alice în Ţara Minunilor**, trad. de Eugen B. Marian, Bucureşti, Ed. Fantasio, 1946.
CARROLL, Lewis, **Alice în Ţara Minunilor**, trad. de Elisabeta Gălăţeanu, ilustraţii de Mabel Lucie Atwell, Bucureşti, Ed. Tineretului, 1958.
CARROLL, Lewis, **Alice în Ţara Minunilor**, trad. de Mirella Acsente, ilustraţii de John Tenniel, Bucureşti, Ed. Corint, 1997.
CARROLL, Lewis, **Alice în Ţara Minunilor. La oglindă**, trad. de Nora Galin, ilustraţii de Rab, Ed. Naţională Ciornei, 1939.
CARROLL, Lewis, **În Ţara Minunilor**, trad. de N. Ionescu, Bucureşti, Societatea naţională de editură şi arte grafice "Dacia Traiană", f.a.
CARROLL, Lewis, **Peripeţiile Alisei în Ţara Minunilor**, trad. de Frida Papadache, ilustraţii de Angi Petrescu-Tipărescu, Bucureşti, Ed. Ion Creangă, 1976. Text reeditat în 1987 (ilustraţii de Vasile Olac, Bucureşti, Ed. Ion Creangă) şi în 1991 (ilustraţii de Ionuţ Beşteliu, Craiova, Ed. Literatorul).
CARROLL, Lewis, **Peripeţiile Alisei în Ţara Minunilor. Peripeţiile Alisei în Lumea Oglinzii**, traduceri de Nina Ischimji şi, respectiv, Constantin Dragomir, ilustraţii de John Tenniel, Chişinău, Ed. Litera, 1998.
CARROLL, Lewis, **Peripeţiile Alisei în Ţara Oglinzii**, trad. de Frida Papadache, ilustraţii de Petre Vulcănescu, Bucureşti, Ed. I. Creangă, 1971.
CHIMET, Iordan, **Închide ochii şi vei vedea Oraşul**, Bucureşti, Ed. Ion Creangă, 1970.
COLLODI, Carlo, **Le avventure di Pinocchio**, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1967.
COLLODI, Carlo, **Pinocchio**, trad. de Dumitru D. Panaitescu, Bucureşti, Ed. Ion Creangă, 1980.
DAY, David, **A Tolkien Bestiary**, Mitchell Beazley, 1979 / Reed International Books – Chancellor Press, 1996.
EMINESCU, Mihai, **Opere**, ediţie îngrijită de Perpessicius, vol. VI (***Literatura populară***), Bucureşti, Editura Academiei RPR, 1963.
EMINESCU, Mihai, **Opere**, ediţie îngrijită de Perpessicius, vol. VII (***Proza literară***), Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1977.
EMINESCU, Mihai, **Poezii. Proză literară**, ediţie de Petru Creţia, vol. I-II, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1978.
EMINESCU, Mihai, **Basme**, ilustraţii de Elena Chinschi, Bucureşti, Ed. Ion Creangă, 1972.
EMINESCU, Mihai, **Călin Nebunul**, ilustraţii de Albin Stănescu, Bucureşti, Ed. Tineretului, 1968.

EMINESCU, Mihai, **Făt-Frumos din lacrimă**, ilustraţii de Marcela Cordescu, Bucureşti, Editura Tineretului, 1950.
ENDE, Michael, **Die unendliche Geschichte**, Stuttgart, K. Thienemanns, 1979.
ENDE, Michael, **Momo**, Stuttgart, K. Thienemanns Verlag, 1973.
ENDE, Michael, **Momo sau Strania povestire despre hoţii de timp şi fetiţa care le-a înapoiat oamenilor timpul furat**, trad. de Yvette Davidescu, cu desenele autorului, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1991.
ENDE, Michael, **Povestea fără sfîrşit**, trad. de Yvette Davidescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1995.
ENDE, Michael & CHIMET, Iordan, **Împreună cu Elli în Imaginaria [Închide ochii şi vei vedea Oraşul**, roman de Iordan Chimet; **Povestea saltimbancilor**, piesă de Michael Ende; **Scrisori printre gratii**, Ende – Chimet], cuvînt înainte de Mircea Horia Simionescu, traducerea textelor din limba germană de Nora Iuga, Bucureşti, Ed. Univers, 1999.
GARDNER, Craig Shaw, **The Ebenezum Trilogy (A Malady of Magicks, A Multitude of Monsters, A Night in the Netherhells)**, New York, Ace Books, 1987.
GARDNER, Craig Shaw, **The Other Sindbad**, New York, Ace Books, 1991.
GARNER, Alan, **The Girl of the Golden Gate**, ilustr. de Michael Foreman, Collins Colour Cubs, 1979.
GARNER, James Finn, **Once Upon a More Enlightened Time. More Politically Correct Bedtime Stories**, London, Simon & Schuster, 1995.
GARNER, James Finn, **Politically Correct Bedtime Stories. Modern Tales for Our Life & Times**, New York-Toronto-Oxford-Singapore-Sydney, Macmillan, 1994.
GOROG, Judith, **When Flesh Begins to Creep: A Taste of Quiet and Other Disquieting Tales**, London, Victor Gollancz, 1986.
GOZZI, Carlo, **Basme teatrale**, trad. de N.Al. Toscani, Bucureşti, Ed. Univers, 1981.
GRAHAME, Kenneth, **The Reluctant Dragon**, ilustraţii de Peggy Fortnum, London, Collins-Armada Lions, 1972 (extras din **Dream Days**, London, The Bodley Head, 1898).
[GRIMM, J.L.C. & W.C.] **Grimms' Fairy Tales**, ilustraţii de Walter Crane (ilustr. copertă – Edmund Dulac), Wordsworth Editions, 1993 / 1995.
[GRIMM, J.L.C. şi W.C.] **Poveştile fraţilor Grimm**, trad. de Viorica S. Constantinescu, ilustraţii de Ludwig Richter, Iaşi, Ed. Polirom, 1998.
HOFFMANN, E.T.A., ***"Urciorul de aur"***, traducere de Al. Philippide, în **Urciorul de aur. Nuvela romantică germană**, Bucureşti, EPL, 1968, vol. II / Bucureşti, Ed. Ion Creangă, 1992.
KIPLING, Rudyard, **Just So Stories. For Little Children**, cu ilustraţiile autorului, London, 1902.
KIPLING, Rudyard, **Poveşti**, trad. de Simona Drăghici, cu desenele autorului, Bucureşti, Ed. Tineretului, 1967.
KIPLING, Rudyard, **Poveşti uite-aşa, pentru cei mici**, trad. de Nina Tudosescu, ilustr. de R. Kipling, Galaţi, Ed. Porto-Franco, 1997.

LANGLEY, Jonathan, **Little Red Riding Hood**, Harper Collins–Picture Lions, 1997.
LEWIS, C.S., **The Chronicles of Narnia (The Magician's Nephew, The Lion, the Witch and the Wardrobe, The Horse and His Boy, Prince Caspian, The Voyage of the *Dawn Treader*, The Silver Chair, The Last Battle)**, London, The Bodley Head Ltd., 1956/Fontana Lions, 1980.
LEWIS, C.S., **Cronicile din Narnia: Nepotul magicianului**, trad. de Larisa Avram, Bucureşti, RAO, 1997; **Leul, vrăjitoarea şi garderoba**, trad. de Rodica Albu, Chişinău, Hyperion – Iaşi, Junimea, 1993 / **Şifonierul, leul şi vrăjitoarea**, trad. de Larisa Avram, Bucureşti, RAO, 1997; **Calul şi băiatul**, trad. de Simona Neagu, Bucureşti, RAO, 1998; **Prinţul Caspian**, trad. de Larisa Avram, RAO, 1999; **Călătorie pe mări cu 'Zori de zi'**, trad. de Irina Negrea, RAO, 2000; **Jilţul de argint; Ultima bătălie.**
NOON, Jeff, **Automated Alice**, London, Corgi Books, 1997.
NOVALIS, **Discipolii la Sais. Heinrich von Ofterdingen**, trad. de Viorica Nişcov, Bucureşti, Ed. Univers, 1980.
PERRAULT, Charles, **Contes**, ilustr. Gustave Doré, Paris, Jean-Claude Lattès, 1995.
PERRAULT, Charles, **Frumoasa din Pădurea adormită. Poveşti. Memorii**, trad. de Teodora Popa, Bucureşti, EPL, 1968.
PERRAULT, Charles, **Poveşti cu zîne**, urmate de poveştile ***"Frumoasa şi Fiara"*** şi ***"Prinţul Drag"*** de Doamna Leprince de Beaumont, trad. rom. şi ilustraţia de pe copertă Silvia Colfescu (ilustraţiile/desenele din interior – varii artişti nemenţionaţi), Bucureşti, Ed. Vremea, 1999.
ROSS, Tony, **Little Red Riding Hood. A Classic Story Bent Out of Shape**, Garden City, Doubleday, 1978.
RUSHDIE, Salman, **Haroun and the Sea of Stories**, London, Granta Books, 1991.
SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, **Le Petit Prince**, cu desenele autorului, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1964.
SCIESZKA, Jon, **The Frog Prince Continued**, ilustr. de Steve Johnson, New York-London-Toronto, Penguin Books, 1991 / Puffin Books, 1994.
SCIESZKA, Jon, **The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales**, ilustr. de Lane Smith, New York-London-Toronto-Auckland, Viking Penguin, 1991 / Puffin Books, 1993.
SCIESZKA, Jon, **The True Story of the 3 Little Pigs**, ilustr. Lane Smith, New York-London-Toronto, Penguin Books, 1989/Puffin Books, 1991.
SENDAK, Maurice, **Kenny's Window**, New York, Harper & Bros., 1956.
SENDAK, Maurice, **Outside Over There**, London, The Bodley Head, 1981.
[SENDAK, Maurice] **Posters by Maurice Sendak**, London, The Bodley Head, 1986.
SENDAK, Maurice, **Where the Wild Things Are**, Harper & Row, 1963 / Bodley Head, 1967.
SIBLEY, Brian, **The Map of Tolkien's Middle-Earth**, ilustraţii de John Howe, London, Harper Collins, 1994.

STRUGAŢKI, Arkadi şi Boris, **Picnic la marginea drumului**, trad. de Valerian Stoicescu, Bucureşti, Ed. Nemira, 1992.
THACKERAY, W.M., **The Rose and the Ring**, Wordsworth Classics, 1995.
TIECK, Ludwig, **Der gestiefelte Kater**, Stuttgart, Reclam, 1972 / **Der gestiefelte Kater. Puss-in-Boots**, ediţie bilingvă, trad. engl. de Gerald Gillespie, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1974.
TIECK, Ludwig, ***"Eckbert cel blond", "Pocalul", "Silfidele", "Prietenii"***, trad. de I. Cassian-Mătăsaru, în **Urciorul de aur. Nuvela romantică germană**, vol. I, Bucureşti, EPL, 1968.
TIECK, Ludwig, ***"The Life and Death of Little Red Riding Hood. A tragedy"***, trad. în limba engleză de Jack Zipes, în Jack Zipes (ed.), **Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood. Versions of the Tale in Sociocultural Context**, London, Heinemann, 1983.
TIECK, Ludwig, ***"Muntele Runelor"*** în **Enigmaticul**, traduceri de Valeria Sadoveanu, Bucureşti, Ed. Univers, 1973.
TOLKIEN, J.R.R., **The Hobbit**, cu ilustraţiile autorului, Harper Collins, 1991.
TOLKIEN, J.R.R., **The Lord of the Rings**, London, Harper Collins, 1995.
TOLKIEN, J.R.R., **Hobbitul**, trad. de Catinca Ralea, Bucureşti, RAO, 2002.
TOLKIEN, J.R.R., **O poveste cu un hobbit**, trad. de Catinca Ralea, ilustr. de Livia Rusz, Bucureşti, Ed. Ion Creangă, 1975.
TOLKIEN, J.R.R., **Povestea unui hobbit**, trad. de Junona Tutunea, ilustraţii de Peter Green, Ploieşti, Ed. Elit, 1995.
TOLKIEN, J.R.R., **Stăpînul inelelor**, Bucureşti, RAO (**I - Frăţia inelului**, 1999, trad. de Irina Horea; **II – Cele două turnuri**, 2000, trad. de Gabriela Nedelea; **III – Întoarcerea Regelui**, 2001, trad. de Irina Horea).
*** **Tolkien's World: Paintings of Middle Earth**, London, HarperCollins, 1992.
UNGERER, Tomi, **A Storybook**, New York, Franklin Watts, 1974.
WADDELL, Martin, **The Tough Princess**, ilustraţii de Patrick Benson, London-Boston-Sydney, Walker Books, 1989.
WILDE, Oscar, **The Happy Prince and Other Stories**, Penguin, 1994.
WILDE, Oscar, **Casa cu rodii**, trad. de Andrei Bantaş, Centrul pentru Educaţie şi Dezvoltarea Creativităţii, 1991.
WILDE, Oscar, **Prinţul fericit**, trad. de Ticu Archip, ilustraţii de Octav Grigorescu, Bucureşti, Ed. Ion Creangă, 1982.
WILLIAMS, Jay, **The Practical Princess and Other Liberating Fairy Tales**, ilustr. de Rick Schreiter, London, Chatto and Windus, 1979.
ZIPES, Jack (ed.), **Spells of Enchantment. The Wondrous Fairy Tales of Western Culture**, New York-London, Viking, 1991.
ZIPES, Jack (ed.), **The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood: Versions of the Tale in Sociocultural Context**, London, Heinemann, 1983.
ZIPES, Jack (ed.), **Utopian Tales from Weimar**, Edinburgh, Polygon, 1990.
ZIPES, Jack (ed.), **Victorian Fairy Tales. The Revolt of the Fairies and Elves**, New York-London, Methuen, 1987.

2. FILME (DE TELEVIZIUNE)

Aladdin (SUA, 1992), film animat de lung metraj, produs de Buena Vista / Walt Disney; scenariul şi regia: John Musker, Ron Clements, Ted Elliott, Terry Rossio; muzica: Alan Menken.

Alice in Cartoonland (SUA, 1923), scurt-metraj animat; regia: Walt Disney.

Alice in Wonderland (SUA, 1933), film artistic de lung metraj; realizat de Studiourile Paramount; regia: Norman Z. McLeod.

Alice in Wonderland (SUA, 1951), film animat de lung metraj; realizat de Studiourile Disney; desenatori/animatori: Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson.

Alice in Wonderland / Alice au Pays des Merveilles (SUA-Franţa-Marea Britanie, 1951); film de lung metraj cu păpuşi; regia: Lou Bunin.

Beauty and the Beast (SUA, 1991), film animat de lung metraj; realizat de Studiourile Buena Vista / Walt Disney; scenariul: Linda Wolverton; regia: Gary Tronsdale, Kirk Wise; muzica: Alan Menken.

La Belle et la Bête (Franţa, 1945), film artistic de lung metraj; scenariul şi regia: Jean Cocteau; muzica: Georges Auric.

ET – Extra Terrestrian (SUA, 1982), film artistic de lung metraj (cu efecte speciale); regia: Steven Spielberg.

The Fisher King (SUA, 1991), film artistic de lung metraj; scenariul: Richard LaGravenese; regia: Terry Gilliam.

The Frog Prince (SUA, 1971), film artistic de lung metraj (cu efecte speciale), produs pentru televiziune; scenariul: Jerry Juhl; regia: Jim Henson.

The (Tale of the) Frog Prince (SUA), film artistic TV, unul dintre cele 26 de episoade ale ciclului **Faerie Tale Theatre**, produs de Shelley Duvall între 1984 şi 1987, difuzat de reţeaua TV particulară Showtime; regia: Eric Idle; decoruri şi costume inspirate de ilustraţiile lui Maxfield Parrish.

The Great Muppet Caper (SUA, 1981), film de lung metraj cu păpuşi; regia: Jim Henson.

Hook (SUA, 1991), film artistic de lung metraj; regia: Steven Spielberg; efecte speciale: Industrial Light & Magic.

Labyrinth (SUA, 1986), film artistic de lung metraj; scenariul (inspirat de o povestire de Denise Lee şi Jim Henson): Terry Jones; regia: Jim Henson; muzica: David Bowie.

The Little Prince (SUA, 1974), film artistic de lung metraj; scenariul: Alan Jay Lerner; regia: Stanley Donen; muzica: Frederick Loewe; coregrafia: Bob Fosse.

Mary Poppins (SUA, 1964), film artistic de lung metraj; regia: Robert Stevenson.

Micul Prinţ (Rusia, 1993), film artistic de lung metraj; cu: Aleksandr Scerbakov, Andrei Ross.

The Muppet Movie (SUA, 1979), film de lung metraj cu păpuşi; regia: Jim Henson.

The Neverending Story (RFG, 1984), film artistic de lung metraj; scenariul şi regia: Wolfgang Petersen; muzica: Giorgio Moroder.

The Neverending Story II: The Next Chapter (Germania, 1990), film artistic de lung metraj ; scenariul: Karin Howard; regia: George Miller.
The Neverending Story III (Germania, 1994), film artistic de lung metraj; scenariul: Karin Howard; regia: Peter Macdonald.
The Nutcracker (SUA, 1986), film artistic de lung metraj, bazat pe montarea baletului omonim de Ceaikovski de către compania Pacific Northwest Ballet; regia: Carroll Ballard; scenografia: Maurice Sendak.
Pagemaster (SUA, 1994), film artistic de lung metraj; regia: Joe Johnston, Maurice Hunt; muzica: James Horner.
Peter Pan (SUA, 1953), film animat de lung metraj; regia: Walt Disney; desenatori: Wilfred Jackson, Clyde Geronimi, Hamilton Luske.
Pinocchio (SUA, 1940), film animat de lung metraj; regia: Walt Disney; muzica: Leigh Harline.
The Point (SUA, 1971), film TV animat; scenariul şi muzica: Harry Nilsson; regia: Fred Wolf.
Sleeping Beauty (SUA, 1959), film animat de lung metraj, produs de Studiourile Walt Disney.
Snow White and the Seven Dwarfs (SUA, 1937), film animat de lung metraj; regia: Walt Disney.
Snow White and the Seven Muppets (1988), film animat cu păpuşi, de 30 de minute, aparţinînd seriei **The Muppet Babies**; regia: Jim Henson.
Solaris (URSS, 1972), film artistic de lung metraj; regia: Andrei Tarkovski.
Stalker/Maşina dorinţelor (URSS, 1979), film artistic de lung metraj; scenariul: Arkadi şi Boris Strugaţki; regia: Andrei Tarkovski.
The Storyteller (SUA, 1987), film artistic TV în serial (9 episoade); scenariul: Anthony Minghella; regia: Jim Henson.
The Wizard of Oz (SUA, 1939), film artistic de lung metraj; regia: Victor Fleming; muzica: Harold Arlen.

II. SURSE SECUNDARE

1. VOLUME

ARGOD-DUTARD, Françoise, **La linguistique littéraire**, Paris, A. Colin, 1998.
ARNHEIM, Rudolf, **Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye** (The New Version), Berkeley, University of California Press, 1974.
ARNHEIM, Rudolf, **Film als Kunst**, Berlin, Rowolt, 1932 / Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuchen, 1979/trad. engl., **Film As Art**, Berkeley, University of California Press, 1958.
ARWAS, Victor; ASLET, Clive; LEE, Laurie; MELVILLE, Robert, **Graham Ovenden**, London, Academy Editions & New York, St. Martin's Press, 1987.
ATTEBERY, Brian, **Strategies of Fantasy**, Berkeley, Indiana University Press, 1992.

AUMONT, Jean; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc, **L'Esthétique du film**, Paris, Fernand Nathan, 1983.
BACCHILEGA, Cristina, **Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies**, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997.
BADER, Barbara, **American Picturebooks from Noah's Ark to the Beast Within**, London, MacMillan / New York, Collier MacMillan, 1976.
BAKEWELL, Michael, **Lewis Carroll. A biography**, Heinemann, 1997.
BARKER, Martin, **Comics: Ideology, Power and the Critics**, Manchester, Manchester University Press, 1989.
BAZIN, Andre, **Qu'est-ce que le cinéma?**, ed. în 4 vol., Paris, Cerf, 1958-1962 / ed. într-un volum – Paris, Cerf, 1975.
BETTELHEIM, Bruno, **The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales**, New York, Vintage Books, 1977.
BLOCH, Ernst, **The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays**, Cambridge, Mass. & London, The MIT Press, 1988.
BORDWELL, David, **Narration in the Fiction Film**, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.
BRIGGS, Katharine, **An Encyclopedia of Fairies: Hobgoblins, Brownies, Bogies and Other Supernatural Creatures**, London, Allen Lane, 1976.
BROOKE-ROSE, Christine, **A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic**, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
BUDICK, Sanford & ISER, Wolfgang (editori), **Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory**, Stanford, California, Stanford University Press, 1996 [1987].
BURGOS, Jean, **Pentru o poetică a imaginarului**, Bucureşti, Ed. Univers, 1988.
BURNS, Elisabeth, **Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life**, London, Longman, 1972.
BUTOR, Michel, **Repertoriu**, Bucureşti, Ed. Univers, 1979.
CAILLOIS, Roger, **Eseuri despre imaginaţie**, Bucureşti, Ed. Univers, 1975.
CAILLOIS, Roger, **În inima fantasticului**, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1971.
CARPENTER, Humphrey, **Secret Gardens**, London, Unwin Hyman Ltd., 1985.
CASTEX, Georges-Pierre, **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**, Paris, José Corti, 1962.
CĂLINESCU, George, **Estetica basmului**, Bucureşti, EPL, 1965.
CHATMAN, Seymour, **Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film**, Ithaca & London, Cornell University Press, 1990.
CIXOUS, Helene, COUMET, Ernest; PARISOT, Henri (coordonator), **Lewis Carroll**, Paris, Éditions de l'Herne, 1987.
CLERC, Jeanne-Marie, **Littérature et cinéma**, Paris, Nathan, 1993.
COHEN, Morton N., **Lewis Carroll. A biography**, London, Macmillan, 1995.
CONSTANTINESCU, I., **Moştenirea modernilor**, Iaşi, Ed. Junimea, 1975.

CONSTANTINESCU, Muguraş, **Poveştile lui Perrault. Discurs narativ şi simbolistică**, Suceava, Ed. Universităţii din Suceava, 1996.
CURRY, Patrick, **Defending Middle-earth: Tolkien, Myth & Modernity**, Edinburgh, Floris Books, 1997.
DAHLGREN, Peter & SPARKS, Colin (ed.), **Communication and Citizenship: Journalism and the Public Sphere**, London, Routledge, 1991.
DÄLLENBACH, Lucien, **Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme**, Paris, Seuil, 1977.
DELEUZE, Gilles, **Logique du sens**, Paris, Minuit, 1969.
DOLEŽEL, Lubomír, **Poetica occidentală**, Bucureşti, Ed. Univers, 1998.
DOONAN, Jane, **Looking at Pictures in Picture Books**, Thimble Press, 1993.
DUCHÂTEL, Eric, **Analyse littéraire de l'ocuvre dramatique**, Paris, A. Colin, 1998.
DUSINBERRE, Juliet, **Alice to the Lighthouse: Children's Books and Radical Experiments in Art**, London, MacMillan, 1987.
ECO, Umberto, **Lector in fabula**, Bucuresti, Univers, 1991.
ECO, Umberto, **I limiti dell'interpretazione**, Bompiani, 1990 / **Les limites de l'interprétation**, Paris, Bernard Grasset & Fasquelle, 1992.
ECO, Umberto, **Şase plimbări prin pădurea narativă**, Constanţa, Ed. Pontica, 1997.
ECO, Umberto, **A Theory of Semiotics**, Bloomington, Indiana University Press, 1976 / London, MacMillan, 1977 / **Tratat de semiotică generală**, Bucureşti, ESE, 1982.
ECO, Umberto, **Travels in Hyper-reality**, Orlando, Florida, Harcourt Brace Jovanovich, 1986.
EGOFF, Sheila & SALTMAN, Judith (ed.), **The New Republic of Childhood: A Critical Guide to Canadian Children's Literature in English**, Toronto, Oxford University Press, 1990.
EGOFF, Sheila; STUBBS, Gordon; ASHLEY, Ralph; SUTTON, Wendy, **Only Connect: Readings on Children's Literature**, Toronto-New York-Oxford, Oxford University Press, 1996.
ELAM, Keir, **The Semiotics of Theatre and Drama**, London & New York, Methuen, 1980.
ESCARPIT, Robert, **De la sociologia literaturii la teoria comunicării. Studii şi eseuri**, Bucureşti, ESE, 1980.
FINNÉ, Jacques, **La littérature fantastique**, Univ. de Bruxelles, 1980.
FISHER, John, **The Magic of Lewis Carroll**, London, Nelson, 1973.
FISKE, John, **Introduction to Communication Studies**, London & New York, Routledge, 1990.
FLIEGER, Verlyn, **A Question of Time: J.R.R. Tolkien's Road to *Faerie***, Kent, Ohio & London, The Kent State University Press, 1997.
FORDYCE, Rachel & MARELLO, Carla (editori), **Semiotics and Linguistics in Alice's Worlds**, Berlin & New York, Walter de Gruyter, 1994.
FREUND, Winfried, **German Literature for Children and Young People Today: Themes, Structures, Analyses**, Bonn, Inter Nationes, 1987.
GENETTE, Gérard, **Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune**, Bucureşti, Ed. Univers, 1994.

GENETTE, Gérard, **Seuils**, Paris, Seuil, 1987.
GOMBRICH, E.H., **The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation**, Oxford, Phaidon, 1982.
GREGORY, Richard, **Mirrors in Mind**, Spektrum, 1997.
HINDE, Thomas, **Lewis Carroll: Looking-Glass Letters**, London, Collins & Brown, 1991.
HOFFMANN, Miriam & SAMUELS, Eva (ed.), **Authors and Illustrators of Children's Books**, New York & London, R.R. Bowker Company, 1972.
HUNT, Peter, **An Introduction to Children's Literature**, Oxford-New York, Oxford University Press, 1994.
HUTCHEON, Linda, **Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony**, London-New York, Routledge, 1995.
HUTCHEON, Linda, **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**, Waterloo, Ontario, Wilfried Laurier University Press, 1980.
HUTCHEON, Linda, **The Politics of Postmodernism: History, Theory, Fiction**, NY-London, Routledge, 1988; **Politica postmodernismului**, Bucureşti, Ed. Univers, 1997.
IMMERWAHR, Raymond M., **The Esthetic Intent of Tieck's Fantastic Comedy**, Saint Louis, Washington University Studies – New Series, Language and Literature, No. 22, 1953.
IRIMIA, Dumitru, **Introducere în stilistică**, Iaşi, Ed. Polirom, 1999.
IRWIN, W.R., **The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy**, Urbana, University of Illinois Press, 1976.
ISAACS, Neil D. & ZIMBARDO, Rose A. (editori), **Tolkien and the Critics**, Notre Dame Indiana, University of Notre Dame Press, 1968.
JACKSON, Rosemary, **Fantasy: The Literature of Subversion**, London & New York, Methuen, 1981.
JASON, Heda & SEGAL, Dimitri, **Patterns in Oral Literature**, The Hague, Mouton de Gruyter, 1977.
JAUSS, H.R., **Pour une esthétique de la réception**, Paris, Gallimard, 1978.
JOLY, Martine, **Introduction à l'analyse de l'image**, Paris, Editions Nathan, 1994 / **Introducere în analiza imaginii**, Bucureşti, Ed. All Educational, 1998.
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, **La Conversation**, Paris, Seuil, 1996.
KOWZAN, Tadeusz, **Sémiologie du théâtre**, Paris, Nathan, 1992.
LANDOW, George P., **Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology**, Baltimore, Johns Hopkins University, 1992.
LANES, Selma G., **Down the Rabbit Hole: Adventures and Misadventures in the Realm of Children's Literature**, New York, Atheneum, 1976.
LARTHOMAS, Pierre, **Le Langage dramatique**, Paris, A. Colin, 1972 / PUF, 1980.
LESNIK-OBERSTEIN, Karin, **Children's Literature: Criticism and the Fictional Child**, Oxford, Clarendon Press, 1994.
LEVIN, Harry, **Aspects of Alice**, Victor Gollancz, 1972.
LEWIS, C.S., **Of Other Worlds: Essays and Stories**, London, Geoffrey Bles, 1966.

LITTLE, Edmund, **The Fantasts: Studies in J.R.R. Tolkien, Lewis Carroll, Mervyn Peake, Nikolayi Gogol and Kenneth Grahame**, Amersham, England, Avebury, 1984.
LODGE, David, **Modern Criticism and Theory: A Reader**, London & New York, Longman, 1994.
LODGE, David, **The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonimy, and the Typology of Modern Literature**, London-New York-Sydney-Auckland, Arnold (Hodder Headline Group), 1997.
LOVINESCU, Vasile, **Creangă şi creanga de aur**, Bucureşti, Ed. Rosmarin, 1996.
LOVINESCU, Vasile, **Steaua fără nume**, Bucureşti, Ed. Rosmarin, 1994.
LURIE, Alison, **Not in Front of the Grown-ups: Subversive Children's Literature**, Bloomsbury Publishing Ltd., 1990.
LÜTHI, Max, **Once Upon a Time. On the Nature of Fairy Tales**, Indiana University Press, Bloomington & London, 1976.
MAINGUENEAU, Dominique, **Les termes clés de l'analyse du discours**, Paris, Seuil, 1994.
MANLOVE, Colin N., **Modern Fantasy: Five Studies**, Cambridge, Cambridge University Press, 1975.
MARTIN, Marcel, **Limbajul cinematografic**, Bucureşti, Meridiane, 1981.
MATEJKA, Ladislaw & TITUNIK, Irwin R. (editori), **Semiotics of Art: Prague School Contributions**, Cambridge, Mass., MIT Press, 1976.
McCULLY, Robert, **The Enigma of Symbols in Fairy Tales**, Lewiston (USA) – Queenston (Ontario, Canada) – Lampeter (UK), The Edwin Mellen Press, 1991.
METZ, Christian, **Essais sur la signification au cinéma**, Paris, Klincksieck, I/1968 – II/1972.
METZ, Christian, **Langage et cinéma**, Paris, Larousse, 1971.
MITRY, Jean, **Esthétique et psychologie du cinéma**, Paris, Ed. Universitaires, 1963.
MORSE, David E.; TYMN, Marshall B.; BERTHA, Csilla, **The Celebration of the Fantastic**, Westport, Conn. & London, Greenwood Press, 1992.
MOSELEY, Charles, **J.R.R. Tolkien**, Plymouth, Northcote House, 1997.
NICHOLS, Bill, **Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media**, Bloomington, Indiana University Press, 1981.
NODELMAN, Perry, **Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books**, Athens & London, The University of Georgia Press, 1988.
ONG, Walter J., **Orality and Literacy: The Technologizing of the Word**, London-New York, Methuen, 1982.
PAULIN, Roger, **Ludwig Tieck: A Literary Biography**, Oxford, Clarendon Press, 1986.
PAVEL, Toma, **Lumi ficţionale**, Bucureşti, Ed. Minerva, 1992.
PHILLIPS, Robert, **Aspects of Alice**, London, 1972.
PILLING, Jayne (ed.), **A Reader in Animation Studies**, Sydney, John Libbey & Company Pty Ltd., 1997.
POPE, Rob, **Textual Intervention: Critical and Creative Strategies for Literary Studies**, London, Routledge, 1995.

PROPP, V.I., **Morfologia basmului**, Bucureşti, Ed. Univers, 1970.
PROPP, V.I., **Rădăcinile istorice ale basmului fantastic**, Bucureşti, Ed. Univers, 1973.
PRUNER, Michel, **L'Analyse du texte de théâtre**, Paris, Dunod, 1998.
RABKIN, Eric, **The Fantastic in Literature**, Princeton University Press, 1976.
REES, Nigel, **The Politically Correct Phrasebook: What They Say You Can and Cannot Say in the 1990s**, London, Bloomsbury Publishing, 1993.
REYNOLDS, Patricia & GOODKNIGHT, Glen H., **Proceedings of the J.R.R. Tolkien Centenary Conference**, Altadena, California, Mythopoeic Press & Milton Keynes, The Tolkien Society, 1995.
RODARI, Gianni, **Gramatica fanteziei. Introducere în arta de a inventa poveşti**, Bucureşti, EDP, 1980.
ROEGIERS, Patrick, **Le visage regardé ou Lewis Carroll dessinateur et photographe**, Paris, Créatis, 1982.
SAINTYVES, Pierre, **Les Contes de Perrault**, Paris, Robert Laffont, 1987.
SALE, Roger, **Fairy Tales and After: From Snow White to E.B. White**, Cambridge, Mass. & London, Harvard University Press, 1978.
SCHWARCZ, Joseph H., **Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children's Literature**, Chicago, American Library Association, 1982.
SENDAK, Maurice, **Caldecott & Co. Notes on Books and Pictures**, London, Reinhardt Books & Viking, 1989.
SHAVIT, Zohar, **Poetics of Children's Literature**, Athens & London, The University of Georgia Press, 1986.
SIBLEY, Brian, **Microscopes and Megaloscopes or Alice In Pictures-that-move and Pictures-that-stand-still**, scrisoare deschisă adresată societăţii Lewis Carroll din Londra, datată "Friday 8 November 1974".
SLUSSER, George & SHIPPEY, Tom (editori), **Fiction 2000: Cyberpunk and the Future of Narrative**, Athens, University of Georgia Press, 1992.
TANNEN, D. (editor), **Spoken and Written Language**, Norwood, New Jarsey, Ablex, 1992.
THOMAS, Donald, **Lewis Carroll. A portrait with background**, London, John Murray, 1997.
TODOROV, Tzvetan, **Introducere în literatura fantastică**, Bucureşti, Ed. Univers, 1973.
TODOROV, Tzvetan, **Poétique de la prose**, Paris, Seuil, 1971.
TOLKIEN, J.R.R., **Tree and Leaf**, London, George Allen & Unwin Ltd., 1964.
TOWNSEND, John Rowe, **Written for Children**, London, Penguin, 1987.
TURNER, M., **Reading Minds: The Study of English in the Age of Cognitive Science**, Princeton University Press, 1991.
UBERSFELD, Anne, **Les termes clés de l'analyse du théâtre**, Paris, Seuil, 1996.
UBERSFELD, Anne, **Lire le théâtre**, I – III, Paris, Belin, 1996.
VERDONK, Peter, WEBER, Jacques (editori), **Twentieth-Century Fiction. From Text to Context**, London, Routledge, 1995.

VIGNES, Michel, **Le Théâtre. Problématiques essentielles**, Paris, Hatier, 1992.
WELLS, Paul, **Understanding Animation**, London & NY, Routledge, 1998.
ZEYDEL, Edwin H., **Ludwig Tieck, the German Romanticist**, Princeton, Princeton University Press, 1935.
ZIPES, Jack, **Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales**, New York, Routledge, 1992.
ZIPES, Jack, **The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World**, New York & London, Routledge, 1989.
ZIPES, Jack, **Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England**, Aldershot (England)-Brookfield (USA)-Singapore-Sydney, Gower / New York, Methuen, 1986.
ZIPES, Jack, **Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization**, Heinemann Educational Books, 1983.
ZIPES, Jack, **Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and the Culture Industry**, New York & London, Routledge, 1997.

2. STUDII / ARTICOLE PARATEXTUALE

ALDERSON, Brian, ***"Catalogue for an Exhibition of Pictures by Maurice Sendak at the Ashmolean Museum Oxford, December 16 to February 29, 1975-1976"***, compilaţie publicată ulterior independent, cu acelaşi titlu – London, The Bodley Head, 1975.
BERMEL, Albert, ***"Afterword"*** – Carlo Gozzi, **Five Tales for the Theatre**, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1989.
COMPTON, Michael, ***"Catalogue"*** – **Peter Blake**, London, Tate Gallery Publications Department, 1983.
CONSTANTINESCU, I., postfaţă şi note la Ludwig Tieck, **Hanswurst als Emigrant / Hanswurst emigrant** * Heinrich von Kleist, **Über das Marionettentheater / Despre teatrul de marionete**, Iaşi, Ed. Junimea, 1997.
CONSTANTINESCU, Viorica, ***"Introducere.*** *Märchen* ***sau ştirea despre lume"***, **Poveştile fraţilor Grimm**, ediţie integrală, trad. de Viorica S. Constantinescu, ilustraţii de Ludwig Richter, Iaşi, Ed. Polirom, 1998.
DAVIS, John, introducere la Graham Ovenden (editor), **The Illustrators of Alice in Wonderland and Through the Looking Glass**, London, Academy Editions – New York, St Martin's Press, 1979.
EMERY, Ted, ***"Carlo Gozzi in Context"***, introducere la Carlo Gozzi, **Five Tales for the Theatre**, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1989.
GARDNER, Martin, introducere şi note la Lewis Carroll, **The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass**, ilustr. de John Tenniel, New York, Clarkson N. Potter, 1960.
GARDNER, Martin, introducere şi note la Lewis Carroll, **More Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass and What Alice Found There**, ilustraţii de Peter Newell, New York, Random House, 1990.

GILLESPIE, Gerald, prefaţă la Ludwig Tieck, **Der gestiefelte Kater / Puss-in-Boots**, ediţie bilingvă, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1974.
SENDAK, Maurice, introducere la **Posters by Maurice Sendak**, London, The Bodley Head, 1986.
TOSCANI, N.Al., ***"Prefaţă"*** şi ***"Note"*** la Carlo Gozzi, **Basme teatrale**, Bucureşti, Ed. Univers, 1981.
ZIPES, Jack, ***"Introduction"*** – **Spells of Enchantment. The Wondrous Fairy Tales of Western Culture**, New York-London, Viking, 1991.
ZIPES, Jack, ***"Introduction"*** – **Victorian Fairy Tales. The Revolt of the Fairies and Elves**, New York-London, Methuen, 1987.
ZIPES, Jack, ***"Recovering the Utopian Spirit of the Weimar Fairy Tales and Fables"***, introducere la **Utopian Tales from Weimar**, Edinburgh, Polygon, 1990.

3. STUDII / ARTICOLE APĂRUTE ÎN PERIODICE

ARDIZZONE, Edward, ***"An Autobiographical Note"***, ***The Junior Bookshelf***, No. 14, March 1950.
AUDEN, W.H., ***"At the End of the Quest, Victory"***, ***New York Times Book Review***, 22 January 1956.
AUDEN, W.H., ***"The Hero Is A Hobbit"***, ***New York Times Book Review***, 31 October 1954.
BEARE, Rhona, ***"Time Travel"***, ***Mythlore***, No. 81/Summer 1996.
BOGATYREV, P., ***"Les signes du théâtre"***, ***Poétique***, 8/1971.
CEUCĂ, Constantin, ***"Dramatizarea Luceafărului"***, ***Contemporanul***, 26 (2223), 23 iunie 1989.
CHATMAN, Seymour, ***"What Novels Can Do That Films Can't (and Vice versa)"***, ***Critical Inquiry***, vol. 7, No. 1, Autumn 1980.
CLEMONS, Walter, ***"The Grimm Reaper. Two new books by Maurice Sendak invite us into the visionary world of a versatile artist"***, ***Newsweek***, vol. CXII/25, December 19, 1988.
COLLINGS, Michael R., ***"Orson Scott Card: An Approach to Mythopoeic Fiction"***, ***Mythlore***, No. 81/Summer 1996.
DE LUCA, Geraldine, ***"Exploring the Levels of Childhood: The Allegorical Sensibility of Maurice Sendak"***, ***Children's Literature***, vol. 12/1984.
DOONAN, Jane, *"Outside Over There*: ***A Journey in Style"***, ***Signal***, No. 50/May 1986 (partea I); No. 51/September 1986 (partea a II-a).
*** ***"Excerpts from Andrei Tarkovsky's Last Interview"***, ***Russia***, 7/1997.
FILMER-DAVIES, Cath, ***"King Arthur in the Marketplace, King Arthur in the Myth"***, ***Mythlore***, No. 81/Summer 1996.
*** ***"Les Frères Grimm"***, ***Europe***, no. 787-788, novembre-décembre 1994.
GAFENCU, Mihaela, *"Arald* ***şi*** *Luceafărul* ***pe scena Operei din Iaşi"***, ***Contemporanul***, 36 (1869), 3 septembrie 1982.

GREEN, Martin, ***"The Charm of Peter Pan"***, ***Children's Literature***, vol. 9/1981.
HAUGHTON, Hugh, ***"The White Knight's Cult of Little Girls"***, ***Times Literary Supplement***, No. 4923, August 8, 1997.
HAVILAND, Virginia, ***"Questions to An Artist Who Is Also An Author"***, interviu cu Maurice Sendak, realizat pe 16 noiembrie 1970, publicat în ***The Quarterly Journal of the Library of Congress***, October 1971.
KOTT, Jan, ***"The Icon and the Absurd"***, ***The Drama Review***, 14/1968.
KOWZAN, Tadeusz, ***"The Sign in the Theatre"***, ***Diogenes***, 61/1968.
LEWIS, David, ***"The Constructedness of Texts: Picture Books and the Metafictive"***, ***Signal***, No. 62/1990.
LIEBERMAN, Marcia R., ***"Some Day My Prince Will Come: Female Acculturation Through the Fairy Tale"***, ***College English***, vol. 34, No. 1 (197)/December 1972.
LOTMAN, Jurij, ***"The Dynamic Model of Semiotic Systems"***, ***Semiotics***, No. 21/1977.
METZ, Christian, ***"Le cinéma, langue ou langage?"***, ***Communications***, No. 4/1964.
MILLER, Keith, ***"The Flight from Neverland"***, ***Times Literary Supplement***, January 2, 1998.
MITRY, Jean, ***"D'un langage sans signes"***, ***Revue d'esthétique***, no.2-3/1967.
PINTILIE, Lucian, ***"Însemnări despre*** *Turandot"* (fragmente), ***Secolul 20***, nr. 1-2-3 (228-229-230)/1980.
PULLMAN, Philip, ***"Invisible Pictures"***, ***Signal***, No. 60/September 1989.
QUINN, Dennis B., ***"The Narnia Books of C.S. Lewis: Fantastic or Wonderful"***, ***Children's Literature***, vol. 12/1984.
REVUZ, Christine, ***"La théorie du cinéma chez les formalistes russes"***, ***Ça/Cinéma***, no. 3/janvier 1974.
ROWE, Karen E., ***"Feminism and Fairy Tales"***, ***Women's Studies***, No. 3, vol. 6/1979.
STEIG, Michael, ***"Reading Outside Over There"***, ***Children's Literature***, vol. 13/1985.
VARTOLOMEI, Luminiţa, *"Micul Prinţ* ***şi coincidenţele"***, ***Teatrul azi***, nr. 1-2/1991.
VAX, Louis, ***"L'art de faire peur"***, ***Critique***, No. 12/1959.
WATSON, George, ***"The Roots of Romance"***, ***Times Literary Supplement***, 8 October 1982.
YATES, Jessica, ***"In Defence of Fantasy"***, ***Mallorn***, No. 21/1984.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

INDEX DE NUME

A

Acsente, Mirella 164, 198
Andersen, Hans-Christian 93, 109
Apollinaire, Guillaume 154, 166
Ardizzone, Edward 42, 79
Attebery, Brian 87, 124
Auden, W. H. 188, 208
Aulnoy, Marie Catherine Comtesse d' 8
Avery, Tex 69-70

B

Bader, Barbara 81
Barrie, J. M. 53, 55-57, 82, 147, 167, 172, 181-182, 207
Barthes, Rolland 84
Baum, L. Frank 137
Bălănescu, Sorina 208
Benayoun, Robert 167
Benson, Patrick 137
Bettelheim, Bruno 36, 79
Blake, Peter 45, 156
Bodmer, J. J. 115, 127
Bordwell, David 84
Borges, J. L. 15, 111
Brandt, Per Aage 205
Breitinger, J. J. 115, 127
Bremond, Claude 15
Briggs, Julia 16
Briggs, Katharine 14, 208
Brooke-Rose, Christine 86-87, 124
Brunhoff, Jean de 47, 81
Burgos, Jean 77, 204-205

C

Caillois, Roger 86-87, 123-124, 163
Carroll, Lewis 21, 24, 37, 43-45, 46, 51, 76-77, 80-81, 103-104, 110, 118-120, 122, 124, 126-127, 135, 147, 149, 151-158, 164-167, 177-179, 181, 183-184, 194, 196, 198-199, 201, 206-207
Castex, Georges-Pierre 86, 123
Chatman, Seymour 60, 63-64, 83-84
Chimet, Iordan 145, 154, 164-165
Cocteau, Jean 63, 192
Cohen, Morton 165
Collings, Michael R. 127

Collodi, Carlo 70, 205
Constantinescu, Ioan 124-125, 127, 209
Constantinescu, Muguraş 164, 205
Constantinescu, Viorica S. 14
Cordescu, Marcela 47, 101
Creangă, Ion 75, 170

D
Dali, Salvador 37, 156
Dällenbach, Lucien 147, 163
DeLuca, Geraldine 165, 207
Disney, [Walt] 65-68, 71-74, 84, 109, 118, 158, 160, 167, 185, 191, 193, 208
Dodgson, Charles [Lewis Carroll] 43-45, 151, 178
Doležel, Lubomír 127, 163
Donen, Stanley 63, 191
Dunsany, Lord 95, 125

E
Eco, Umberto 53, 62, 82-83, 124, 127, 170, 193, 204-205
Ekholm Burkert, Nancy 50
Elam, Keir 53, 56, 82-83
Eminescu, Mihai 15, 91, 93, 99-101, 124-127, 130, 185-187, 201-202, 209
Empson, William 167, 182, 207
Ende, Michael 20, 101, 146, 154, 164-165, 193
Ernst, Max 156

F
Finné, Jacques 87
Fleischer, Dave 160
Flieger, Verlyn 126
Fosse, Bob 63

G
Galland, Antoine 8
Gardner, Martin 79-80, 125-126, 164, 166, 180, 200, 206-207
Garner, Alan 117, 132, 162
Garner, James Finn 25, 77
Gattegno, Jean 206
Genette, Gérard 80-81, 165
Gombrich, E. H. 32, 78-79
Gorog, Judith 106, 126, 136
Gozzi, Carlo 55, 57-59, 172, 195, 209
Grahame, Kenneth 110, 126-127, 141, 154
Grimm (Fraţii) 9, 14, 26, 28, 69-70, 72, 139, 156, 166-167, 174-175, 184

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

H
Hasdeu, B. P. 7-8
Henson, Jim 72, 117, 139, 155, 160
Hessel, Franz 93, 154, 166
Hoffmann, E. T. A. 58, 102, 135
Holiday, Henry 155
Holthuis, Suzanne 157, 165, 167, 206
Horwood, William 154, 165
Hunt, Peter 16
Hutcheon, Linda 126, 167, 209

I
Idle, Eric 63, 139, 155
Irimia, Dumitru 16, 75-76, 83, 124-125, 209
Irwin, W. R. 87, 124
Iser, Wolfgang 142, 162-163

J
Jackson, Rosemary 15, 87-88, 124, 127

K
Kalinovski, H. 51
Kermode, Frank 132, 162
Kingsley, Charles 46, 117
Kipling, Rudyard 34, 77, 79
Kowzan, Tadeusz 53, 82
Kunert, Günther 154, 166

L
Lanes, Selma 79
Langley, Jonathan 36
Leprince de Beaumont, Jeanne Marie 64
Lesnik-Oberstein, Karin 16
Lewis, C. S. 107, 114, 117, 119, 127, 132-134, 162, 203, 206
Little, Edmund 127
Lodge, David 15, 167
Lotman, I. 172, 205
Lovinescu, Vasile 170
Lurie, Alison 15, 77, 126, 208
Lüthi, Max 124-125, 127
Lyon Clark, Beverly 206

M
MacDonald, George 46, 137
Maeterlinck, Maurice 192
Manlove, C. N. 87, 124
Martin, Marcel 61, 83

IIA - CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mayer, Charles 8
Metz, Christian 61, 83
Mitry, Jean 61, 83
Moseley, Charles 150, 162, 164, 205, 208, 210

N
Nabokov, Vladimir 45
Newell, Peter 156
Nichols, Bill 79
Nilsson, Harry 74
Nodelman, Perry 16, 38, 40, 49-50, 78-81
Noon, Jeff 153-154, 165
Novalis 125

O
Ong, Walter J. 15, 17-18, 78
Ovenden, Graham 43, 45, 80, 156, 166

P
Papadache, Frida 198-199
Parmegiani, Claude-Anne 166-167
Pavel, Toma 125-127, 163, 170, 204-205, 211
Peake, Mervyn 127, 156
Perrault, Charles 8, 26, 69-70, 129, 148-149, 156, 166, 174-175, 205
Pintilie, Lucian 55, 58, 83
Plantinga, Alvin 105, 126
Propp, V. I. 15, 136, 139, 162

Q
Queneau, Raymond 21, 76

R
Rabkin, Eric 87, 124
Rackham, Arthur 39, 46, 79, 156
Raffaelli, Luca 84
Robinson, Charles 156
Rodari, Gianni 23, 76
Ross, Tony 162
Rushdie, Salman 22, 76, 119, 145, 164

S
Saint-Exupéry, Antoine de 67, 93, 191
Schart Hyman, Trina 38, 50
Schwarcz, Joseph H. 78-79, 81
Scieszka, Jon 51, 81, 135-136, 138, 154-155, 165-166, 173
Sendak, Maurice 35, 40-42, 46-47, 71-72, 79-81, 84, 93, 117-118, 124, 127, 152, 164, 207-208

BRAS CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Shavit, Zohar 205
Sibley, Brian 166
Smith, Lane 51, 81, 138, 173
Spielberg, Steven 64, 94, 117, 147
Steig, Michael 207
Strauss, Gwen 93, 154, 166
Strugaţki, Arkadi & Boris 94, 117, 159, 202

Ş
Şklovski, V. V. 61, 133, 162

T
Tarkovski, Andrei 94, 117, 159, 167-168, 194, 202-203
Tassinari, Maria Giovanna 164
Tenniel, John 33, 43-44, 60, 153, 155-156, 166, 181, 183, 197-198, 200
Thackeray, W. M. 34, 137
Tieck, Ludwig 26, 54, 58-59, 63, 82, 88, 102, 107, 124, 135, 155, 175-176, 195, 209
Todorov, Tzvetan 75, 85-86, 123, 126, 162
Tolkien, J. R. R. 15-16, 21, 76-77, 105, 110-111, 114, 118-120, 122, 124, 126-127, 133-134, 150, 162, 164, 188-190, 203, 205, 208-210

U
Ubersfeld, Anne 81-82
Ungerer, Tomi 131, 162

V
Vitacolonna, Luciano 126-127
Vulcănescu, Petre 198

W
Waddell, Martin 137
Wells, Paul 84
Wilde, Oscar 93, 95, 97, 109, 125, 137, 172
Williams, Jay 136, 141

Y
Yates, Jessica 210

Z
Zipes, Jack 14-15, 43, 52, 78, 80-81, 84, 125, 162, 166, 207

BCU "Lucian Blaga" CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINS

PREFAŢĂ: BASMUL ÎNCOTRO? *I-XII*

PREAMBUL

Obiectul de studiu. Argumente terminologice *5*

Note 14

I. MEDII ŞI CODURI

1. Basmul şi aventura literarităţii. Fascinaţia cuvîntului-obiect *17*
2. Între cuvînt şi imagine *30*
3. Basmul-spectacol, basmul cinematografic *52*

Note 75

II. UNIVERSUL SEMANTIC

1. Mitologia diferenţei. Elemente de topografie fabuloasă *85*
2. Basm(e) şi autor(i). Înfiinţarea "Lumilor Secunde" *113*

Note 123

III. MODELE DE SCRIITURĂ

1. Forme şi deformări. Tehnici de-limitative *128*
2. Dialog şi reflexivitate. Jocuri (trans)textuale *142*

Note 162

IV. PROBLEME ALE RECEPTĂRII

1. Mesaje con-curente. Strategia ambivalenţei *169*
2. Succes, popularitate, modă. Implicaţii sociologice *183*
3. Filtre şi obstacole. Soluţii alternative *194*

Note 204

CONCLUZIE (PROVIZORIE) *211*

BIBLIOGRAFIE *215*

INDEX DE NUME *230*

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
RON 6,00

"Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi realizează, prin demersul său ştiinţific, prima interpretare, în cultura română, de mare profunzime şi subtilitate analitică, a destinului basmului în trecerea lui din spaţiul culturii orale în spaţiul culturii scrise, mai întîi, pentru a lăsa apoi loc liber sau pentru a pregăti spaţiu pentru alte creaţii care intră în raporturi foarte diferite cu basmul, odată cu instalarea suverană şi agresivă în mod frecvent a limbajelor vizuale. [...] Înscriindu-şi exegeza în perspectivă semiotică, Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi judecă şi relevă cu o deosebită acuitate structurarea sau restructurarea, semantică şi în planul expresiei, a unor creaţii în sine şi totodată în funcţie de perspectiva receptării ca orizont de aşteptare preexistent sau ca orientare programată a receptorului."

DUMITRU IRIMIA

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ISBN: 973-8344-35-2